Моцарт и его время

ozon.ru


SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Книга посвящена жизни и творчеству В.А.Моцарта. В чем были причины моцартовской смерти? Был ли он инфантильным гением или бунтарем-новатором? Какую роль в его судьбе сыграли женщины? Каковы были финансовые обстоятельства его жизни? Что значило для него масонство? На основе богатого документального материала, сопоставления различных мнений и фактов, накопленных за 250 лет, прошедших после смерти композитора, в монографии предложен современный взгляд на многие спорные и непроясненные моменты его биографии. Творчество Моцарта рассмотрено под необычным и новым углом зрения - с точки зрения тех "ролей", которые предлагала ему эпоха: вундеркинда, концертмейстера, пианиста-виртуоза, претендента на место капельмейстера, придворного композитора, наконец, свободного художника. Моцартовские произведения разных жанров представлены на широком историко-культурном фоне

•

р
о
я
приложение /
ц
notes
1
2

уюцарт и его время /павел луцкер
/ ИРИНА СУСИДКО
/ ˆКЛАССИК.А-ХХ1



Существует двадцать или более известна в мельчайших своих говорили ex pro&880 о музыканте других говорили о

нем случайно дит и дня, чтобы музыкальные биографий Моцарта; жизнь его подробностях; тысяча писателей и его произведениях; тысяча и, наконец, по сю пору не прохожурналы не говорили о нем же.

Александр Дмитриевич Улыбышев



моцарт и его время / ПАВЕЛ ЛУЦКЕР / ИРИНА СУСИДКО
*
Б Б К. ^.515 Л*2
Российская академия наук
Государственный институт искусствознания
Министерство культуры Российской Федерации
Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного ***научного фонда (РГНФ)***
Проект № 06-04-16163д
Луцкер П., Сусидко И.
Л82 Моцарт и его время. —
М.: Издательский дом «Классика-XX1»,
2008. — 624 с., ил.
Оформление: А. Васин 151Ш 978-5-89817-261-9

Книга посвящена жизни и творчеству В. А. Моцарта.

В чем были причины моцартовской смерти? Был ли он инфантильным гением или бунтарем-новатором? Какую роль в его судьбе сыграли женщины? Каковы были финансовые обстоятельства его жизни?

Что значило для него масонство? На основе богатого документального материала, сопоставления различных мнений и фактов, накопленных за 250 лет, прошедших после смерти композитора, в монографии предложен современный взгляд на многие спорные и непроясненные моменты его биографии.

Творчество Моцарта рассмотрено под необычным и новым углом зрения — с точки зрения тех «ролей», которые предлагала ему эпоха: вундеркинда, концертмейстера, пианиста-виртуоза, претендента на место капельмейстера, придворного композитора, наконец, свободного художника. Моцартовские произведения разных жанров представлены на широком историко-культурном фоне.

Монография адресована не только профессионалам и

любителям, педагогам и студентам, но и всем интересующимся классической музыкой. Издается впервые.

Охраняется Законом РФ «Об авторском праве и смежных правах».

Воспроизведение книги любым способом, в целом или частично, без разрешения правообладателей будет преследоваться в судебном порядке.

978-5-89817-261-9

© Луцкер П., Сусидко И., 2008 © Издательский дом «Классика-XX1», 2008

8 **введение**

14 жизнь и смерть

оглавление

2~ **января** 2 л*: года **исполнилось** 250 лет со дня рождения Моцарта. Четверть тысячелетия — срок, достаточный для того, чтобы убедиться в ценности **и значимее™** его художественного наследия, чтобы охватить и представить его **во** всех деталях. Тем не менее число изданий, посвященных творчеству композитора, постоянно растет. Еще в 1843 году русский помещик и меломан .Александр Дмитриевич Улыбышев констатировал:

> Существует двадцать ши более биографий Моцарта; жизнь его известна в мельчайших своих подробностях; тысяча писателей говорши ех рго/еззо о музыканте и его произведениях; тысяча других говорши о нем случайно, и, наконец, по сю пору не проходит и дня, чтобы музыкшьные журншы не говорши о нем же. Стшо быть предмет исчерпан до дна".

Однако это не помешало ему написать свою книгу о Моцарте.

С тех пор положение только усугубилось. Количество монографий, статей, кратких заметок умножилось в сотни раз. Из специального ежегодного издания общества Моцартеум *Мог.аП-даНгЬисН* два объемных тома (за 1968 и 1975 гг.) были выпущены как библиографические указатели, и количество наименований в них превысило 7000.

Немецкий писатель и драматург Вольфганг Хильдесхаймер сформулировал главный парадокс моцартовского наследия:

> Величие Моцарта нельзя измерить, но можно ощутить его воздействие. Последствия этого воздействия — [словесные] интерпретации, потрясающие своим количеством, — наглядный пример того, что вечно обречено на провш: попыток откомментировать невероятную мощь человеческих творений, определить в точности их особенность и неповторимость, постичь глубину их тайны[ь].

Значит, любая книга о Моцарте изначально — затея безнадежная? Но и Хильдесхаймера это не остановило: в 1977

году он написал и издал очередную моцартовскую биографию. К слову, она сразу стала чрезвычайно заметной в потоке моцартовской литературы и до сих пор еще приковывает к себе внимание.

Обе эти книги — и Улыбышева, и Хильдесхаймера — были задуманы и выстроены в проблемном и даже полемическом ключе. Ясно, что их значение с течением времени должно было меняться. Удивительно другое: Герман Аберт, приступая к созданию своей сугубо академической монографии о Моцарте, начинает ее словами: «Тезис, гласящий, что биографии великих людей следует переписывать заново по меньшей мере каждые пятьдесят лет, и в нашем случае, бесспорно, сохраняет свои права»[0]. Когда в 1910-х годах издательство «Брейткопф и Гертель» предложило ему заново переработать знаменитый труд Отто Яна, первую немецкую научную биографию Моцарта[11], он ясно понимал,

а *Улыбышев А.* Новая биография Моцарта / Пер. с франи. М. П. Чайковского; примем, и вст.

статья Г. Ларош а. Т. 1. М., 1890. С. 27.

Ь *ШШезИетег IV.* МогаП. 2. АиГ. ВегНп, 1981. 5. 5.

с *Аберт Г.* В. А. Моцарт. Ч. I, кн. 1. М., 1978. С. 22. Далее — *Аберт.*

с! /айл *О. Ж* А. Мохагг. 4 В<5е. Ьегргщ, 1856—1859. На протяжении ста лет вышло семь изданий этого труда.

о©

что эта книга несет на себе отчетливый отпечаток своей эпохи. Ее концепция, по мнению Аберта, «романтична», сосредоточена на роли «личного начала», не зависимого от исторического и социального окружения. Ян стремится «идеализировать и канонизировать» наследие композитора, противопоставляя его «рьяным новаторам» — Вагнеру и вагнерианцам. К моменту публикации первой части исследования Аберта (1919) многое переменилось. На рубеже веков появились серии научных изданий *Оепкта/ег бег Топкип$1 т йеиКсМапй, т Ваует, т Озкггекк* (Памятники музыкального искусства Германии, Баварии, Австрии), вышла революционная по своей концепции первая часть исследования Теодора де Визева (Визевского) и Жоржа де Сен-Фуа[a], рассмотревших творчество юного Моцарта в многочисленных связях с музыкой его современников. Но самое главное, прошла Первая мировая война, окончательно похоронившая идеалы поколения Отто Яна, и классическая яновская монография не могла уже восприниматься иначе как достояние истории.

Долгое время представлялось, что труду самого Аберта

уготована совершенно иная судьба. Константину Сакве при подготовке в конце 1970-х русского перевода еще казалось, что «книга Аберта, определившая большой этап моцар-товедения, в целом сохраняет свое основополагающее значение и поныне»[b], хотя сегодня уже заметно заключенное в его словах лукавство. Ибо ему, проделавшему колоссальную работу по составлению детальных комментариев, в которых учитывались новейшие исследования, было совершенно ясно: остро актуальной эта книга в ту пору оставалась лишь для советского музыкознания. Что же касалось западного, то, по его же словам, «нарастающий поток литературы о Моцарте и его творчестве не мог не внести некоторых и порой весьма существенных фактологических и мировоззренческих поправок к труду Германа Аберта»[c].

Как бы то ни было, но моцартоведение — наглядный пример того, как существенно меняются подходы и оценки. Однако само творческое наследие Моцарта в своей совокупности сохраняет константное положение, порождая все новые и новые интерпретации. А значит оно — не просто некий пассивный объект для приложения разнообразных научных методик от источниковедения с его объективистским пафосом до самых смелых искусствоведческих или, к примеру, психоаналитических гипотез[11]. Моцартовское творчество — не музейный экспонат, но активная духовная субстанция. Оно, в конечном счете, побуждает нас постигать в первую очередь *самих себя,* измерять *свою собственную* способность понимать его, соотносить с ним свою шкалу ценностей и предпочтений.

введение

Конечно, Моцарт — не единственная фигура мировой художественной истории, чье наследие обладает столь ощутимым воздействием. Но в области музыки ему, несомненно, принадлежит ведущая роль. Об этом и свидетельствует та «потрясающая своим количеством» литература, о которой писал Хильдесхаймер.

Наша книга была задумана к 250-летнему юбилею со дня рождения Моцарта. Повод может показаться до некоторой степени внешним. Между тем

а *Уу%еш Т,де. 5аШ-РоЬс6. деЖ-А.* МогаП: 8а У1е ши51са1е е1 $оп оеште. \Ы. I—2. Рапк, 1912.

Ь *Аберт* 1,1. С. 21.

с *Там же.*

с! См., к примеру, кн.: *Фернандес Д.* Древо до корней. Психоанализ творчества. СПб., 1998,

где содержатся три очерка — о Микеланджело, Моцарте и Прусте.

О'

в развитии моцартоведения «круглые даты» — явление не формальное. Совсем не случайно первый том книги Отто Яна увидел свет именно в 1856 году — в столетнюю годовщину со дня рождения Моцарта. И столь же не случайно первое собрание сочинений, начатое по инициативе доктора Людвига фон Кёхеля при поддержке общества Моцартеум в издательстве «Брейткопф и Гертель» в 1876 году, планировалось завершить к 1881-му (в реальности — в 1883-му), то есть к 125-летнему юбилею.

Кёхелем был составлен и первый Указатель произведений Моцарта[3] (1862), который насчитывал, как известно, 626 позиций. Второе его издание (под редакцией графа Пауля фон Вальдерзее, 1905) содержало в основном небольшие поправки. Новое слово было сказано в третьем издании, отредактированном Альфредом Эйнштейном в 1936 году. Были уточнены даты, обнаружены и атрибуированы новые моцартовские рукописи, что-то, напротив, пришлось вывести за рамки моцартовского наследия. Последнее на сегодняшний день — шестое — издание Каталога (1964) подготовлено Францем Гиг-лингом, Александром Вайнманом и Гердом Зиверсом[b]. В нем зафиксировано положение, сложившееся в моцартоведческой науке после Второй мировой войны. За основу нумерации во всех случаях взято первое издание. Если изменялась датировка, то сочинение присоединялось к другому номеру с добавлением буквы: например, номер КУ 139/47а показывает, что юношеская Месса с-то11 была написана гораздо раньше, чем предполагалось первоначально — не в 1772 году, а осенью 1768-го, после *Yen18anae 8pm1u$* КУ47. **Этот** стандарт выдержан и в нашей книге.

Первая половина XX столетия, отмеченная мировыми войнами и масштабными социальными сдвигами, до некоторой степени «сбила» регулярность исследовательского ритма, но год моцартовского 200-летия (1956) стал точкой отсчета для беспрецедентного по масштабам Нового издания полного собрания сочинений Моцарта (*Иеие МогаП Аш%аЪе* — ЫМА), которое было завершено к юбилею в 2006 году. Заново выверенные нотные тексты в 1ЧМА стали *де/ас(о* стандартом в исполнительской практике и музыкальной науке, да и сама их подготовка определила многие основополагающие тенденции в моцартове-дении второй половины XX века.

Главная из них — расцвет *документалистики.* Сегодня моцартовед-ческие работы уже немыслимы без опоры на собрание документов о жизни Моцарта, опубликованное Отто Эрихом Дойчем[c], и полное комментированное издание писем Моцарта и его семьи, подготовленное им же совместно с Вильгельмом

Бауэром и Йозефом Хайнцем Айблем[6]. Вторая тенденция — целенаправленное и активное развитие *источниковедения.* Заявленный в ИМА принцип — опора на автографы, авторизованные копии и, в крайнем случае, первые

а Каталоги произведений Моцарта в разное время вели Леопольд Моцарт и сам композитор. Ь Четвертое и пятое издания (1958, 1961) — репринтное воспроизведение третьего. Седьмое и восьмое (1965,1983) — шестого.

с **МогаП. 01е ООкишеШе $ете$ ЬеЬепз. Ей.** уоп ***О. Е. ОешзсИ.*** **Ка&зе1, 1961. Эта книга переиздана также в составе NMA в десятой серии (дополнения, наброски и проекты, документы и проч.). К ней вышли также два дополнения: Й. Х. Айбля (1978) и К. Изена (1991). Далее —** ***ОешзсНОок, ЕгЫВок, ЕЫепОок.***

б ***ЫотдП IV. А.*** **ВпеГе ипд Аи&еюЬпипёеп / Нг5§. уоп йег 1т. $ийип§ МогаПеит. 8а12Ьиг§.**

Ей. уоп XV. А. Ваиегипй О. Е. ОеиГзсЬ, коттеШ. уоп }. Н. Е1Ы. Вйе 1—7. Ка5зе1, 1962—1975. Они заново переизданы в 2005 г. Далее — ***Впе/еСА.***

издания — стимулировал появление революционных по своей сути исследований. Здесь в первую очередь следует упомянуть документированную хронологию моцартовского почерка, составленную Вольфгангом Платом в 1960—1970-е годы[8]. Параллельно — в 1980—1990 годы — американский ученый Алан Тайсон установил типологию бумаги в подавляющей части сохранившихся моцартов-ских автографов[6]. Оба эти метода в сочетании и взаимном дополнении во многих случаях позволили внести существенные коррективы в датировки и хронологию возникновения ряда моцартовских сочинений.

Нельзя сказать, однако, что во второй половине XX века эти направления целиком исчерпывали развитие науки о Моцарте. Вольфганг Рем, один из идеологов Нового собрания сочинений, заметил, что долгое и несколько однобокое погружение в текстологические проблемы нанесло определенный ущерб той части моцартоведения, которая непосредственно связана с биографией Моцарта, и вызвало обратную реакцию ряда исследователей[0]. Возмутителем спокойствия стала так называемая книга трех врачей — Йоханнеса Дальхова, Гюнтера Дуды и Дитера Кёрнера, посвященная последним годам жизни Моцарта и его смерти (1966)[й]. Книга была направлена против позиции Дойча и его последователей. При всей кажущейся опоре на документы, она трактует их крайне тенденциозно, в ней нет никакой грани между тем, какие слова были, например, Моцартом сказаны, а какие — как будто сказаны, то есть стали

известны из третьих, а то и из четвертых уст. Эта книга — типичное проявление *мифологической* традиции в моцартоведении, начавшей развиваться сразу же после смерти композитора.

В европейской музыкальной науке в 1960-1970-е годы книга трех врачей спровоцировала дискуссию, результатом которой стала мощная тенденция к *демифологизации* жизни и творчества композитора. Ее самые яркие представители — немцы Карл Бэр, Фолькмар Браунберенс, уже упомянутый Хиль-десхаймер, Рудольф Ангермюллер, англичанин Уильям Стэффорд и американец Ховард Роббинс Лэндон. Демифологизация затронула большинство острых вопросов моцартовской биографии. Бэр[e], врач по профессии, первым прояснил и документально подтвердил обстоятельства похорон Моцарта, окруженных массой легенд. Браунберенс и Роббинс Лэндон[1] — каждый по-своему — нарисовали детальную картину венских лет жизни Моцарта. Особое место в этом ряду занимают монографии Хильдесхаймера[8] и Стэффорда[6], имеющие ярко выраженную полемическую направленность.

а *РШН IV*. Векга§е гиг МогаП-АиЮˆгарЫе I: «Не Напёзскпк ЬеороШ МогаП$. М1Ъ 1960—61.

8. 82—118; Векпще гиг МогаП-АиЮˆгарЫе II: 8скпЙскгопо1ое1е 1770—1780. М1Ь 1976—77. $. 131—73; МогаП-$скпкеп: аиˆеу/акке Аи&Цге, её. М. Оапск\уагёс. Ка$ $е1, 1991.

Ь *Тузоп А.*МогаП: 8шё1е$ оГ 1ке Ашоˆгарк §соге$. СашЬпё§е, 1987. Далее — *Тузоп.* См. также \\к$5егге1сЬеп-К.а1а1о8 // ИМА Х. \\ˆ. 33, АЫ. 2.

с *Рэм В.* Идеалы и действительность. Аспекты Нового собрания сочинений // Сов. музыка. 1991. № 12. С. 57.

введение

ё *Дальхов Й., Дуда Г., КёрнерД.* Хроника последних лет жизни и смерть. *Риттер В.* Так был ли он убит? М., 1991.

е *Ваг С.* МогаП: КгапкЬек — Тоё — Ве§гаЪш5. 5а1гЬиг§, 1967.

Г *ВгаипЬеИгепз V.* МогаП: т \Меп. Матг, 1986; *КоЬЫпз Рапйоп Н. С.* МогаП. Тке Оо1ёеп Уеаге

1781—1791.1М-У, 1989; МогаП апё Меппа. 1пс1иё1п§ Бе1есйопь Ггогп Зокапп РеггГа $ке1скоГ

У1еппа' 1786-90. Ь., 1991.

§ *ШШезИетег \У.* МогаП. РгапкклП аш Мат, 1977.

к *ЗщДогё IV.* Тке МогаП Му1к$. АСпёса1 КеаБзеззтегк. 5шпГогё, СаШогт, 1991. Далее — *ЗХаДоЫ.*

По многочисленным причинам российский читатель был изолирован от результатов всей этой обширной работы. Что и

говорить, ведь в библиотеках страны нет *ни одного* полного комплекта ЫМА — лишь разрозненные тома, а последний из приобретенных Российской Национальной библиотекой Моцартовских ежегодников (*МоюП-дакгЪиск*) датируется 1978 годом. Хотя в целом в русской музыкальной культуре фигура Моцарта давно занимает почетное место. Напомним хотя бы, что одной из первых попыток научного осмысления творчества Моцарта стала книга Улыбышева (1843), изданная вслед за большой документальной биографией Георга Николауса фон Ниссена (1828). Яркой и до сих пор не утратившей обаяния книгой остается небольшой исследовательский этюд Георгия Чичерина «Моцарт», завершенный еще в 1934-м, но увидевший свет в 1969 году. И конечно, нельзя не отметить еще раз огромную работу, проделанную Саквой при подготовке комментариев к русскому изданию книги Абер-та. Остальные крупные работы русских авторов посвящены главным образом оперному творчеству мастера. Здесь должны быть названы исследования Елены Черной «Моцарт и австрийский музыкальный театр» (1963) и Евгении Чигаре-вой «Оперы Моцарта в контексте культуры его времени» (2000).

Наша книга не претендует на какой-либо целостный охват всей проблематики, связанной с личностью и творчеством Моцарта, — задача эта в свете сегодняшних установок и стандартов музыкознания кажется абсолютно невыполнимой. Мы стремились в ряде взаимосвязанных очерков — касающихся биографических проблем, творческой эволюции композитора или особенностей интерпретации его важнейших сочинений — ознакомить отечественного читателя с новейшими данными и подходами, характерными для сегодняшнего состояния западноевропейской науки о Моцарте. Поэтому основой нашего исследования стали: последнее полное издание моцартовских сочинений, обширная новейшая документальная литература и исследования проблемного характера, имевшие на Западе определенный резонанс.

Стоит, однако, подчеркнуть, что прямая трансляция чужих идей, позиций и оценок — сколь бы интересны они ни были — задача мало благодарная да и трудновыполнимая. Конечно же, многое мы видим по-своему, расставляем собственные акценты, отбираем то, что нам представляется более важным, и неизбежно по-своему интерпретируем. В подходе к образному постижению духа эпохи, в понимании отдельных произведений и характера моцартовского творчества в целом, в том, как анализируются интонационный смысл и композиционный процесс, мы, естественно, следуем традициям русской музыковедческой

школы. И конечно же, наш интерес в первую очередь вызывают те аспекты в постижении моцартовского наследия, которые резонируют с традициями и современным состоянием отечественной культуры. В силу этого мы с неизбежностью считаем наше издание — очередной русской книгой о Моцарте.

По ряду причин нам не удалось завершить и опубликовать книгу к моцартовскому юбилею. Возможно, к лучшему, поскольку это позволило как-то представить в ней те западные исследования, которые появились к этой дате. Заглавие книги — «Моцарт и его время» — корреспондирует с серией классических монографий, задуманной немецким издательством *Ьааьег- Уег1а %* («Композитор и его время») и уже частично изданной в 2000—2008 годах. Содержание нашей книги, как нам кажется, весьма точно ему соответствует.

Мы считаем приятным долгом выразить глубокую благодарность всем тем, кто оказывал нам помощь и поддержку на всех этапах работы. Прежде всего — Российскому гуманитарному научному фонду за финансовую поддержку исследовательского проекта, благодаря которой состоялась наша плодотворная и богатая впечатлениями поездка в Германию и Австрию, и издания книги. Большое значение для нас имели также длительные исследовательские стажировки по приглашению Австрийского республиканского министерства науки *{ВипйезтМз1епит /йг Мззепзска/1 ипй Гогзскищ),* по стипендии Немецкой службы академических обменов (ВААБ). Мы благодарны сотрудникам музыкального собрания Австрийской национальной библиотеки (Вена), Государственной библиотеки и Библиотеки Высшей школы музыки им. Г. Эйслера (Берлин), Федеральной библиотеки земли Саксония (Дрезден), Государственной баварской библиотеки (Мюнхен), Библиотеки епископского семинара, а также музыковедческого семинара Вестфальского университета (Мюнстер), Библиотеки неаполитанской консерватории Сан-Пьетро-а-Майелла.

Теплые слова благодарности мы адресуем сотрудникам отдела классического искусства Запада Государственного института искусствознания: докторам искусствоведения Л. Кириллиной, Е. Ротенбергу, М. Свидерской; нашим рецензентам — докторам искусствоведения Л. Акопяну и Т. Цареградской; доктору искусствоведения, профессору РАМ им. Гнесиных Л. Гервер. Обсуждение рукописи, ценные замечания и обмен идеями сыграли большую роль в формировании концепции книги. Огромная благодарность научному редактору издательства «Классика-ХХЬ кандидату искусствоведения Н. Енукидзе за поддержку и большую работу по подготовке рукописи к печати.

Мы испытываем сердечную признательность за бескорыстную помощь друзей и коллег — семье Гибель (Вена) и Ветцель (Мюнстер), доктору А. Вермайеру и Е. Польдяевой, И. Харизову, А. Хоффманн, семье Васильевых (Берлин), Ж.-Ф. и Е. Байоль (Париж), П. Воронкову (Самара), Е. Дубинец (Сиэтл), В. Тарнопольскому, С. Никитину (Москва), Б. Котляревскому (Нью-Йорк), В. Пфистеру (Зальцбург). Без их поддержки раздобыть все необходимые для работы материалы и завершить книгу было бы едва ли возможно.





Между мифом и фактами ,,

* ^ ^ История музыки, да и история искусства в целом знают немало случаев, когда биография художника составляет не менее важный объект изучения, чем его наследие. Бывало, что и сам художник рассматривал свою судьбу, свой образ, свою артистическую карьеру как материал для приложения творческих усилий, равный по значению его собственным сочинениям. Такая позиция стала весьма распространенной, к примеру, в романтическую эпоху, достаточно вспомнить личность и творчество Паганини или Байрона.

Во времена Моцарта частной жизни художника, пусть и гениально одаренного, еще не придавали большого значения. И

все же история распорядилась так, что многие обстоятельства моцартовской биографии известны нам в деталях — в первую очередь благодаря его отцу. Получив весьма разностороннее светское образование и в то же время будучи глубоко убежденным католиком, он увидел в необычайной и ранней одаренности сына проявление божественного чуда, горячо уверовал в него и делал все, чтобы донести до потомства любые свидетельства о нем. Так Леопольд стал первым творцом одного из главных мифов о *Моцарте — «чудо-ребенке»,* оставившего его деятельными стараниями глубокий след в культурном сознании Европы.

Неоспоримая заслуга Моцарта-отца — это, прежде всего, сохраненные сочинения Вольфганга. Именно Леопольду мы должны быть благодарны за то, что подавляющее большинство произведений сына, даже тех, что по меркам того времени казались, грубо говоря, «продуктами одноразового пользования», музыкой «на случай», дошло до нас. Простой пример — серенады по поводу именин или других торжеств в семьях близких знакомых из зальцбургского окружения Моцартов. Известно, что сам Леопольд еще до рождения Вольфганга очень активно сочинял в этом жанре, и от него должно было остаться не менее 30 произведений такого рода. Ни одно из *своих* Леопольд не сохранил. Но до нас дошли практически все серенады Вольфганга, так или иначе где-либо упомянутые.

Второй решительный шаг — умножение «свидетелей чуда»: путешествия маленького Моцарта, организованные отцом. Леопольд справился с задачей блестяще, преодолев большие трудности, возникавшие в поездках, — детские болезни, чрезвычайно утомительные нагрузки, бесконечные организационные, бытовые и финансовые проблемы. И пусть злые языки упрекают его в тщеславии и даже в эксплуатации детей ради наживы, все это с лихвой окупилось невероятно быстрым и многогранным развитием Вольфганга и его сестры Наннерль, а для нас — теми документами, которые оставил просвещенный европейский мир о юном Моцарте.

Наконец, последняя важнейшая из его заслуг — обширная переписка. Именно Леопольд сохранил подавляющее большинство писем Вольфганга членам семьи и даже третьим лицам. Так же он поступал и с собственной корреспонденцией, адресованной сыну или с ним связанной. По сути, мы имеем первый в истории музыки случай столь бережно собранного эпистолярного на-.ледия, которое создает почву для тщательно документированной биографии. Обилие деталей моцартовской жизни вызвало даже парадоксальное суждение Чльфреда

Эйнштейна:

Какое счастье для искусства, что мы мало знаем биографию Иоганна Себастьяна [Баха] и что поэтому создание Пассакалии с-то11 или

Чаконы, арии для альта Н-то11 из «Страстей по Матфею», трехголосной зт/ота /-то11 и других произведений мы никак не можем связать с определенной биографической датой... И просто несчастье (для подлинного восприятия музыки), что мы знаем столько подробностей из жизни Бетховена и что такие документы, как «Гейлигенштадтское завещание» или сведения о его глухоте, о страданиях, которые ему причинял забулдыга-племянник, способствовали извращению содержания его музыки[а].

Впрочем, переписка хотя и самый богатый, но все же не исчерпывающий источник. О длительных периодах, когда Вольфганг жил в Зальцбурге и в письмах не было нужды, известно мало. Да и о жизни в Вене, когда обмен письмами с отцом становился все реже, а после смерти Леопольда в 1787 году и вовсе прекратился, биографический «хронограф» содержит целый ряд лакун или «темных» мест. Так что поводов к разного рода гипотезам и догадкам предостаточно, что оставляет простор для появления множества других мифов о Моцарте. Большинство из них поддается сегодня вполне объективному анализу — основаны ли они на реальных или вымышленных событиях. В первой части книги речь пойдет о тех, что связаны с биографией композитора.

Главный вопрос, вокруг которого концентрируются основные проблемы, — смерть Моцарта. Как известно, Моцарт умер в 0:55 понедельника 5 декабря 1791 года, не дожив чуть более полутора месяцев до своего 36-ле-тия. Ранняя смерть и сопутствующие ей обстоятельства стали вторым (наряду с необычайной ранней одаренностью) фактом моцартовской судьбы из тех, что произвели сильнейшее впечатление на его современников и потомков. Трудно сказать, удастся ли когда-нибудь прийти к единому мнению по ее поводу и поставить финальную точку в бесконечных спорах, но до сего дня к этим событиям с неизбежностью возвращаются все, кто пишет о Моцарте.

Если взглянуть на проблему беспристрастно, в некоторых из обстоятельств, повергающих многих в состояние ажитации, нет ничего необычного. Скажем, в том, что точное место захоронения Моцарта неизвестно. В Вене умер и похоронен другой гениальный композитор XVIII века — Антонио Вивальди. Он провел в этом городе последний год своей жизни, практически в нищете, умер в приюте для бедных и похоронен где-то неподалеку от церкви Св. Карла — там, где сегодня расположено здание Венского технического университета. Но эти обстоятельства мало кого

поражают и приводят в волнение.

Смерть еще более ранняя, чем у Моцарта, выпала на долю Джованни Баттисты Перголези: он умер от туберкулеза в возрасте 26 лет, однако даже в столь краткий отведенный ему жизненный срок успел создать целый ряд сочинений исключительно высокого качества. Этому мастеру, чье изуродованное болезнью тело производит странное и даже отталкивающее впечатление (судя по единственному сохранившемуся аутентичному рисунку Гедзи), в XIX веке была посвящена картина, на которой он изображен на смертном одре в образе прекрасного утонченного юноши, проникнутого почти ангельской одухотворенностью, в момент завершения своей «лебединой песни» — знаменитой **81**аЪа**1** ша1ег. Но даже столь радикально мифологизированный образ Перголези не ока-

***ЭйнштейнА*. Моцарт. Личность. Творчество. М., 1977. С. 117. Далее — *Эйнштейн*.**

зался близок массовому сознанию. Отчего же проблемы моцартовской жизни и смерти беспокоят это сознание вновь и вновь?

Найти исчерпывающий ответ едва ли удастся, но некоторые соображения могут быть полезны. Судьба распорядилась так, что жизнь Моцарта завершилась как раз на границе исторических эпох, называемых Новым и Новейшим временем. Наряду с известными общественными потрясениями — революцией 1789 года во Франции, чередой Наполеоновских войн, охвативших Европу, — этот переход сопровождался также потрясениями в сфере социальной психологии, хоть и не столь явными, но чрезвычайно значительными.

Их характерным проявлением можно считать повальную «страсть к биографиям» на границе 1800-х годов. Альберт Кристоф Дис прилагает массу усилий, добиваясь расположения старого и больного Гайдна, чтобы успеть зафиксировать его рассказы о собственной жизни; полный трепета Фердинанд Рис пытается запечатлеть каждый шаг Бетховена; Франц Ксавер Нимечек по горячим следам записывает свои впечатления о контактах с Моцартом, дополняя их свидетельствами знакомых и близких, Стендаль последовательно излагает жизнеописания Гайдна, Метастазио, Моцарта и Россини. Контраст особенно разителен в сравнении с предшествующим столетием и его предпочтениями. К примеру, с «Музыкальными путешествиями» Чарльза Бёрни — чем-то средним между научными дневниковыми заметками и нравоописательными очерками, или его же «Общей историей музыки» — историко-энциклопедическим компендиумом. Здесь же сквозь внешнюю оболочку «личной

биографии» ясно проглядывают черты гораздо более древнего жанра «житий». Они адресованы не ограниченному числу просвещенных знатоков, а широкому кругу читателей. И их итогом становится утверждение в общественном сознании некоего мифологизированного образа. Бетховен — Прометей, несущий людям освобождение от власти богов и судьбы; «папаша» Гайдн — воплощение патриархальной старины, некий бог Пан, олицетворяющий уют жилища и бесконечное разнообразие природы; олимпиец Гёте — живое выражение гармонического величия всезнающей мудрости; Шиллер — причудливое соединение древнеримского трибуна-тираноборца и романского эпического рыцаря. Даже великие писатели-поэты тех лет не могут удержаться от мифологизированных конструкций: так, во второй части «Фауста» Гете превращает Байрона в Эмпедокла, а Стендаль называет Россини «Наполеоном современной музыки». Да и за спиной самого Наполеона встает тень Юлия Цезаря и даже воинственного Марса[3].

Кем же является Моцарт в ряду этих мифологических божеств, порожденных новоевропейским сознанием? Какие черты его личности и факты биографии послужили основой для мифологизации? Чтобы понять это, нужно объединить их все в некий «сверхсюжет»: и уже упомянутый миф о «чудо-ребенке», необъяснимым образом пришедшем в наш мир, и невероятную творческую силу Моцарта, словно олицетворяющую изобилие самой природы, и его раннюю смерть, призванную как будто по воле неких космических сил прервать этот продуктивный поток. И наконец, по-видимому, самый главный элемент мифа — ожидание возрождения Моцарта, наши невольные сравнения с ним любого художника, обладающего легким и артистичным даром, наше тайное желание видеть его в каждом талантливом ребенке-вундеркинде.

а Вопросы мифологических параллелей и аллегорий в восприятии музыкантов классиче

ской эпохи развернуто изложены в работе *Л. Кириллиной* «Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века». Ч. 1.М., 1996. С. 167-175.

Весь этот комплекс мотивов суммирован в древнем мифе об Адонисе, о чудесном младенце (возможно, сыне Феникса), рожденном из трещины в коре дерева, спутнике и возлюбленном Афродиты. Он обречен на раннюю гибель и возрождение, его, умершего от смертельной раны и погребенного, оплакали хариты. В этом мифе отразились хтонические черты поклонения великому божеству плодородия и «явственно прослеживается развернутая символика вечного круговорота и гармоничного единения жизни

и смерти в природе»[3].

Очевидно, что позитивная наука едва ли может безоговорочно принять образ Моцарта-Адониса, растворенный в массовом сознании, и активно порождаемые им легенды и домыслы. Тем не менее последние подчас проникают и в научные сферы (не говоря уже об околонаучных). И вновь самый яркий пример — полемика вокруг обстоятельств моцартовской смерти. Пик ее приходится на 1956—1966 годы и, очевидно, связан с 200-летием со дня рождения Моцарта. Именно тогда моцартоведческое сообщество раскололось на два лагеря — убежденных сторонников версии насильственной гибели композитора и противников, скептиков-рационалистов, склонных считать ее недостаточно аргументированной или даже просто ошибочной. Любопытно, что самыми активными проводниками первой версии выступили ученые-естественники — специалисты в области медицины, доктора медицинских наук Й. Дальхов, Г. Дуда и Д. Кёрнер. К ним примыкают доктор филологии В. Риттер и отечественный музыковед И. Бэлза[b]. Их мнение в России хорошо известно. К сожалению, в таком же объеме у нас не представлен голос их оппонентов, и прежде всего О. Э. Дойча, исследователя-источниковеда, собравшего и опубликовавшего богатейшие документальные материалы о жизни Моцарта. Доводы еще одного в высшей степени квалифицированного ученого, К. Бэра, приведенные в его книге «Моцарт. Болезнь — Смерть — Погребение» (1966), тоже известны у нас лишь в весьма кратких пересказах Б. Штейнпресса и К. Саквы[c].

Между мифом и фактами

н
Он
2
о
Л
Х
ГО
Я

Обсуждаемые темы выходят за пределы собственно музыковедения и ставят вопрос о *преступлении,* поэтому в силу должны вступать нормы юридической уголовной практики. Следуя им, все упоминаемые в дискуссии факты необходимо классифицировать на свидетельские показания, мотивы и улики и подвергнуть их объективной оценке. Свидетельства — самая весомая часть в этом деле, так как в своем большинстве они были зафиксированы вскоре после смерти композитора.

Первое изложено в биографии Нимечека (1798), где

содержится история о прогулке Моцарта с женой осенью 1791 года в венском парке Пратер и приведены слова Моцарта о том, что его отравили и что заказанный ему Реквием он пишет для себя[11]. Оно восходит к Констанце, опубликовано по времени

а *Тахо-Годи А. Л.* Адонис // Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980. С. 47—48.

Ь Видимо, по инициативе последнего ключевые работы немецких исследователей —

«Хроника последних лет жизни и смерть» Дальхова, Дуды и Кернера, а также «Так был ли он убит» Риттера были переведены на русский язык и изданы в 1991 г. издательством «Музыка».

с *Штейнпресс Б.* Последние страницы биографии Моцарта // *Штейнпресс Б.* Очерки и этюды. М., 1980; *Саква К.* Заметки о Моцартиане //Сов. музыка. 1991. N° 12. С. 11—16. *й Нимечек Ф. К.* Жизнь императорского королевского капельмейстера Вольфганга Гогглиба Моцарта // Моцарт. Истории и анекдоты, рассказанные его современниками. М., 2007.

С. 45. Далее — *Нимечек.*

ближе всего к реальным событиям и скорее может быть признано достоверным, чем другое ее воспоминание, зафиксированное супругами Новелло, посетившими вдову в 1829 году: «Примерно за шесть месяцев до смерти им овладела идея, что его отравили. “Я знаю, я должен умереть! — восклицал он. — Кто-то дал мне *аци а ю$'ana* и точно подсчитал время моей смерти, для которой они заказали реквием; я пишу его для самого себя”»[3]. Эта версия плохо согласуется с другими источниками о времени заказа и работой над Реквиемом и поэтому должна рассматриваться либо как не вполне точное повторение первого рассказа, либо как романтическое дополнение к нему.

Другое свидетельство — заметка о смерти Моцарта, опубликованная в конце декабря в берлинском *МшИсаШскез ШЬскепЫаП* («Еженедельный музыкальный листок»): «Моцарт скончался. Он вернулся домой из Праги больным и с той поры слабел, чахнул с каждым днем. Полагали, что у него водянка, он умер в Вене в конце прошлой недели. Так как тело после смерти сильно распухло, предполагают даже, что он был отравлен»[ь]. Таким образом, слухи об отравлении Моцарта возникли в Вене сразу же после его смерти. Их со ссылкой на те же симптомы повторил в дальнейшем и старший сын композитора.

Следующие важнейшие «показания» связаны с именем Антонио Сальери. В 1823 году он якобы признался в том, что виновен в смерти Моцарта и хочет на исповеди покаяться в

убийстве. Однако прямо признание Сальери нигде не зафиксировано, а запись исповеди, о которой, по словам Игоря Бэл-зы, некогда рассказывал Борису Асафьеву известный австрийский музыковед Адлер, до сих пор не обнаружена, равно как и другие свидетели, которым Адлер когда-либо излагал эту историю[3]. Главный источник, где об этом упоминается, — разговорные тетради Бетховена. В начале 1824 года Антон Шиндлер, бывший тогда личным бетховенским секретарем, писал: «Сальери опять очень плох. Он в полном расстройстве, твердит в бреду, что повинен в смерти Моцарта и дал ему яду. Это — правда, ибо он хочет поведать ее на исповеди...»<) Об этом же и о попытке самоубийства Сальери в «Разговорных тетрадях» речь заходит еще несколько раз, когда в беседе кроме Шиндлера принимали участие редактор *Шепег 2етскгф/иг Кипы, ЬИегаШг, Ткеа1египс1 Мойе* («Венского журнала искусства, литературы, театра и моды») Й. Шикх и племянник Бетховена Карл. С юридической точки зрения все это, безусловно, дает почву для подозрений, но не может считаться безоговорочным доказательством хотя бы уже потому, что с осени 1823-го и до смерти в 1825 году у Сальери была зафиксирована острая форма душевной болезни. Кроме того, нельзя не учитывать, что обо всех этих «признаниях» говорится с чужих слов, в то время как в личных беседах, известных по воспоминаниям Россини или Мошелеса, Сальери отрицал свою вину. В диалогах с Фердинандом Хиллером Россини упоминает о встречах с Сальери в Вене в 1822 году, а также о своем откровенном вопросе и его ответе:

а *Шуе11о V. & M.]* Ете ОДШа1и1 ги МогаП, 1829. Охе Ке1$е1авеЬйсНег уоп **Утсем ипд Магу**

Моуе11о аи$ дет ДаКге 1829. Вопп, 1959. 8. 107. Английский **музыкант Винсент Новелло и его супруга Мэри в 1829 г. предприняли поездку в Австрию, чтобы встретиться с родственниками и знакомыми Моцарта и записать их воспоминания. Дневники супругов Новелло были обнаружены после Второй мировой войны и впервые опубликованы в 1955 г.**

Ь Цит. по: ***Дальхов Й,Дуда Г., Кернер Д.*** **Указ. соч. С. 64.**

с *ЗщДоЫ.* Р. 45.

***6 ЕШОок.* 8. 94.**

о

сч

> Россини. *Бедный Сальери! Разве его не упрекали в том, что он будто бы виновен в смерти Моцарта ?*

Хиллер. *В это никто не верит.*

Россини. *Все равно, это подлое обвинение распространили совершенно серьезно. Однажды... я без обиняков спросил его: «Вы действительно отравили Моцарта?» Он встал передо мной и сказал: «Посмотрите на меня прямо, похож я на убийцу?» Ионтаки действительно на него не походил*[а].

Мошелес, бывший ученик Сальери, посетил его осенью 1823 года в госпитале и записал:

> Встреча была тягостная; его появление шокировало меня, он говорил лишь рваными фразами о своем стремлении умереть. Но в конце сказал: «Если это даже моя смертельная болезнь, тем не менее, я заверяю вас как перед лицом Всевышнего, что все эти абсурдные сплетни неправда; Вы знаете, о чем я — что я отравил Моцарта. Нет, дорогой Мошелес, расскажите миру, что это злоба, чистая злоба; старый Сальери, который скоро умрет, сказал Вам это»[1]*.*

Но даже если бы удалось обнаружить собственное признание Сальери, то и оно по нормам современной криминалистики и судебной практики не могло бы считаться достаточным основанием для его обвинения. Потребовалась бы полная реконструкция хода преступления, предоставление неопровержимых улик и свидетелей. Поэтому все имеющиеся материалы в лучшем случае — лишь повод к *подозрению* Сальери в намерении убить Моцарта. Но для *признания его виновным* они совершенно недостаточны.

Перечисленным все самые серьезные свидетельства, ставящие вопрос о насильственной смерти Моцарта, по сути, и ограничиваются. Как видно, ни одно из них не может считаться бесспорным.

Теперь — о возможных *мотивах* преступления. Здесь обычно речь заходит о нескольких личностях из окружения Моцарта и о венском масонстве. И опять в центре внимания оказывается фигура Сальери. Самый яркий из мотивов, связанных с ним, — зависть, — восходит к маленькой трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери». Он преподнесен настолько убедительно, что «три врача» — Дальхов, Дуда и Кёрнер — привели немецкий перевод пушкинского текста в приложении к своей книге. Но, само собой разумеется, в деле *обвинения* Сальери пушкинская трагедия не может быть аргументом. Реальная картина не вполне совпадает с той, что нарисована Пушкиным. Начнем с того, что корни зависти Сальери не очень-то понятны. Пожалуй, правы как раз те, кто отмечает, что современники Моцарта отнюдь не безоговорочно признавали его исключительную гениальность. Так что случай с Пушкиным — классический пример того, как представления и ценности более поздней эпохи переносятся на другую, более

раннюю.

а *НШег Г.* Р1аидеге1еп тП Ко$51ш // Аи$ <1еп Топ1еЬеп ипзегег 2ек, В(1. 2. \л\рг\%, 1868. Сокращенный вариант на русском языке см. в: *Фраккароли А.* Россини. Избранные письма Россини. Воспоминания. М., 1990. С. 465.

Ь Свидетельство И. Мошелеса опубликовано в: Айв Мо $сЬе1е$' ЬеЬеп. №сЪ ВпеГеп ипс!

ТаˆеЬйсЬегп Ьегаи$§е§еЬеп уоп **§етег Ргаи. В< ± 1. 1872. 5. 84. Цит. по: *ЕШВок.* 5. 95.**

Что же было в действительности? С точки зрения карьеры Сальери мало в чем мог завидовать Моцарту. Его должность главного придворного капельмейстера (1788—1824) была значительно престижней моцартовской — придворного композитора камерной музыки. Венский двор и публика гораздо выше ценили Сальери, да и в других европейских странах он был лучше известен — особенно после триумфальных премьер «Данаид» и «Тарара» в Париже[3]. Пик моды на Моцарта-виртуоза, чему можно было бы, по идее, завидовать, пришелся на 1783—1786 годы; этап прямого соперничества композиторов (в период сценической подготовки «Свадьбы Фигаро» в 1786 году) к моменту моцартовской смерти тоже уже остался в прошлом. Если кто и мог составить Сальери серьезную конкуренцию, то это, скорее, Висенте Мартин-и-Солер, чье «Древо Дианы» в 1787—1791 годах побило в Вене все рекорды популярности[6]. Искусство же Моцарта многими воспринималось как неоправданно сложное, перегруженное, доступное лишь узкому кругу знатоков. Поэтому со стороны Сальери нужна была поистине дьявольская проницательность, чтобы угадать потенциальную ценность моцартовской музыки и предвидеть ее беспримерную будущую славу. В XVIII веке еще никто не воспринимал музыкальные опусы как пропуск в бессмертие, и сочинения даже великих мастеров после их кончины весьма быстро забывались.

Итак, «абсолютную зависть» как мотив преступления едва ли стоит принимать всерьез. Однако она вполне могла послужить причиной душевной болезни Сальери. Ему довелось стать очевидцем одного из радикальных переломов в музыкальной истории, когда бытование музыки из преимущественно замкнуто-аристократической формы перешло к форме открыто-публичной, когда бесконечное *продуцирование* музыки капельмейстерами (при бесчисленных крупных, средних и карликовых дворах) сменилось ее исполнительским *тиражированием,* когда массовое издание нот навсегда отодвинуло в прошлое практику их рукописного копирования. Именно в этих условиях Моцарт из опытного и изощренного профессионала, из деятельного мастера на все руки,

каким его знал Сальери в 1790-е, вдруг превратился в сознании просвещенной Европы в бессмертного гения. Причем память о нем не стала, как это бывало раньше и как мог ожидать Сальери, достоянием узкого круга эрудитов, а наследие превратилось в источник повсеместного спроса. Пианисты начинали учиться игре на фортепиано с моцартовских сонат, виртуозы исполняли его концерты, театры возобновляли «Дон Жуана», «Волшебную флейту», «Свадьбу Фигаро» и «Милосердие Тита», тогда как сочинения Сальери неотвратимо выходили из моды и предавались забвению. С живым Моцартом Сальери удавалось конкурировать, перед мертвым он оказался безоружен.

Итак, если вернуться в 1791 год, то стоило бы говорить не о зависти, а о соперничестве, вполне обычном в кругу придворных музыкантов. По словам Констанцы (из беседы с Новелло), оно вновь разгорелось в 1789 году в период создания Моцартом оперы *Сом /ап шпе* («Так поступают все женщины»)[3].

а Всего в период с 1781 по 1791 г. в Вене состоялось не менее 185 представлений опер Салье

ри и 105 моцартовских. См.: ТЬе Могап СотрепсНит. А Сшйе 1о МогагГ$ 1ЛГе апд Мимс.

Ь., 1990. Р. 368-370.

Ь В течение четырех лет «Древо Дианы» Мартина-и-Солера ставилось в Вене не менее

113 раз. Для сравнения: самая популярная из опер Сальери — «Аксур, царь Ормуза» — выдержала 50 спектаклей, «Свадьба Фигаро» Моцарта — 38. См.: *1Ый.*

с *[Шуе11о V. & М.]* Еше ОДИГаЬп *ги* МогаП. 5. 79.

>

Сальери якобы отказался от этого либретто, предложенного Иосифом II, и удача Моцарта поставила под сомнение реноме капельмейстера[3]. Еще один удар по самолюбию итальянца могло нанести «Милосердие Тита» — на этот раз Сальери не стал писать коронационную оперу, по-видимому, из-за слишком сжатых сроков, Моцарт же справился и с этим. Но как бы то ни было, музыкальные торжества по случаю коронации Леопольда II в Праге не изменили к лучшему положение ни одного из соперников: Сальери, которого новый император по слухам недолюбливал, формально сохранил должность придворного капельмейстера, хоть и с ограничением круга обязанностей. Однако и Моцарт не завоевал особых привилегий и остался на прежней должности. Зато высочайшего внимания неожиданно удостоился Леопольд Кожелух, написавший торжественную кантату к коронации. Как раз он-то и унаследовал после смерти Моцарта его должность. Но самое благосклонное внимание

заслужил Доменико Чимароза. При дворе надеялись, что с осени 1791 года он станет новым придворным капельмейстером. Так что именно его, а не Моцарта, следовало бы считать реальным соперником Сальери.

Миф об отравлении иногда связывают с католической религиозностью Сальери. Манипулируя им, церковь якобы склонила его к убийству Моцарта-масона. Этот мотив невероятен уже потому, что в масонские ложи входили некоторые весьма влиятельные церковные деятели, так что ни о какой жесткой оппозиции речи быть не могло. Правда, свояченица Моцарта Софи Хайбель позднее рассказывала, что священники собора Св. Петра отказались прийти к Моцарту совершить обряд последнего причастия вроде бы из-за его масонства. Но та же причина совершенно не смущала руководство главного венского собора Св. Штефана, назначившего Моцарта в 1791 году первым помощником престарелого соборного капельмейстера Л. Хофмана с перспективой стать его преемником. Кроме того, и сам Сальери высоко ценил церковные сочинения Моцарта, так как по собственной инициативе выбрал для исполнения на коронации Леопольда II и — несколько позднее — Франца II именно моцартовские мессы.

Наконец, пожалуй, самое важное обстоятельство. Печальный разговор в Пратере — тот самый, когда Моцарт высказал подозрение, что его отравили, мог состояться в последней декаде октября. Если верить Констанце, эти мысли посещали Моцарта значительно раньше. Но буквально за несколько дней, 14 октября 1791 года Моцарт писал жене в Баден:

В 6 часов вечера я заехал в экипаже за Сальери и Кавалъериь и отвез их в ложу... Ты не поверишь насколько оба были учтивы, как понравилась им не только моя музыка [к «Волшебной флейте»], *но и либретто, и все вместе. Они оба сказали, что эта орегопе* [грандиозная опера. — П. Л., И. С.] *достойна быть представленной в присутствии величайшего из монархов в день величайшего из торжеств и что они охотно слушали бы ее*

а Эта история вызывает сомнение, поскольку упоминается только Констанцей. Сальери в 1789 г. сочинил две оперы — «Верный пастух» и «Цифра» (обе на либретто Да Понте), и едва ли Иосиф II намеривался заказывать ему третью. Вероятнее всего, Констанца спутала ситуацию с *Сом / ап шпе* и с «Милосердием Тита».

Ь Австрийская певица-сопрано, ученица Сальери, а также его любовница. В составе труппы

венских театров принимала участие и в моцартовских спектаклях, в частности — в «Похищении из сераля»

(Констанца), «Директоре театра» (Зильберкланг), венской постановке «Дон Жуана» (Донна Эльвира) и возобновленной версии «Свадьбы Фигаро» в 1789 г. (Графиня).

Г*")

см

Между мифом и фактами

л

Н

Л

о

К

Л

К

со

К

еще и еще, ибо никогда не видали более прекрасного и приятного зрелища. Он смотрел и слушал с полным вниманием — от симфонии до последнего хора. Не было номера, который не вызвал бы у него восклицания Ьгауо или ЬеИо. Они без конца благодарили меня за доставленное удовольствие.*

Нигде в письме не сквозят ни малейший намек, ни тревога. Моцарт легко и с явным удовольствием встречается с Сальери и сам отвозит его в театр Ауф дер Виден. Это может означать лишь одно — никаких опасений за свою жизнь и подозрений по отношению к Сальери он не испытывал. Не было их и у моцартовской семьи (по крайней мере в первое время после его смерти), иначе вряд ли Констанца позволила бы учиться у Сальери своему младшему сыну Францу Ксаверу Вольфгангу.

Месть масонов — еще один из выдвинутых мотивов — заслуживает не больше доверия, чем «наказание за масонство» со стороны церкви. То, что Моцарт обнародовал в «Волшебной флейте» некие тайные сведения, и это повлекло за собой его смерть, совершенно нелогично: Эмануэль Шикане-дер (либреттист оперы, гораздо больше повинный в этом «инциденте») никак не пострадал. Преследования не коснулись и Карла Людвига Гизеке, актера и сценариста в шиканедеровском театре, собрата Моцарта по ложе, который, возможно, также приложил руку к «Волшебной флейте». Смерть Моцарта не уменьшила популярности оперы. Версия, согласно которой масоны будто бы отомстили Моцарту за попытку организовать собственную ложу «Грот», также малоправдоподобна. Нет никаких свидетельств, доказывающих моцартовские оппозиционные намерения. Кроме того, в начале 1790-х само масонство в Вене переживало не лучшие времена и вряд ли стало

бы уделять столь уж большое внимание инициативам Моцарта, даже если они и были.

Идея смерти композитора как некоей «ритуальной жертвы», принесенной орденом во имя каких-то до конца непонятных нам мистических целей, конечно, способна заинтриговать. Но и тут нет никаких даже малейших доказательств. Участие в этой «акции» барона ван Свитена крайне сомнительно уже потому, что его причастность к какой-либо из лож достоверно не установлена[ь]. Да и другие «красочные детали» — зловещий заказ Реквиема самой жертве и фигура «серого посланника смерти» — могут рассматриваться лишь в поэтическом, но никак не в юридическом аспекте, тем более что после публикации Дойчем в 1964 году документов об истории создания Реквиема[с] мистическая аура вокруг этой истории основательно поблекла.

Существует и семейно-бытовая версия. Ее главный фигурант — Франц Ксавер Зюсмайер, ученик и друг Моцарта. Он якобы имел с Констанцей любовную связь[11] и был заинтересован в избавлении ее от мужа. Однако после

а Письмо от 14 октября 1791 г. — *Bпе/еОА* IV. 8. 161-162.

Ь Подробнее об этом см. в главе «Масонство».

с *ВешзсН О. Е.* 2иг Ое$сЫсЬ1е уоп **МогаПа Кедшет // 0$1егге1сЫ5сЪе МшйсгейзсЬпй 19,1964, Н. 2. 8.49—60. Полностью воспроизведены в: *ЕШЮок.* 8.100—107. На русском языке изложены в статье: *Роббинс Лэндон Х. К.* Новое о Реквиеме // Сов. музыка. № 12. 1991. С. 25-26. *б* Согласно одной из сплетен, младший сын Моцарта (частичный тезка Зюсмайера — Вольфганг *Франц Ксавер*; 1791—1844) родился от этой связи, что едва ли соответствует действительности. В моцартовской переписке имя Зюсмайера появляется впервые 7 июня 1791 г. (см. *Bпе/еОА* IV. 8. 135), а знакомство состоялось, вероятнее всего, весной или в конце зимы, то есть менее чем за полгода до того, как ребенок появился на свет.**

смерти Моцарта этот мотив никак не реализовался. Зюсмайер и Констанца не вступили в брак, и какие-либо сведения об их особых отношениях — как предшествующих, так и последующих, — отсутствуют. Так что и это предположение не выдерживает критики.

Наконец, об *уликах*. Прямых и не вызывающих никаких сомнений доказательств в этом деле не сохранилось, имеются лишь косвенные. Главная улика, на которую опираются историки и медики, это свидетельство о смерти, диагноз и описание хода болезни. Все эти сведения толкуются весьма разноречиво. Те, кто предполагает отравление, настаивают, что даже сохранившимся официальным документам нельзя доверять из-за возможных

преднамеренных фальсификаций. Противники пытаются выдвигать свои контраргументы.

Еще Нимечек написал: «Врачи не были едины в определении его болезни»[3]. И в современной медицине по поводу причин летального исхода существует два противоположных мнения. Одни считают, что к смерти привело заболевание почек — инфекционное или токсическое. Оно могло протекать как хроническое или острое. Сегодня всеми признано, что высказанная полвека назад гипотеза об обострении у Моцарта хронической почечной болезни[ь] неверна. Она обычно развивается медленно, длится долго, лишает больного работоспособности уже в начале обострения, а на позднем этапе сопровождается длительными состояниями беспамятства и комой. Известно, однако, что острая стадия у Моцарта продлилась две недели (с 20 ноября по 5 декабря), до последнего дня он сохранял ясный ум и память и впал в кому лишь за два часа до кончины. На диагнозе острой почечной недостаточности токсического характера настаивают главным образом приверженцы версии отравления. Другой диагноз — ревматическая атака с последующим стрептококковым поражением сердца и дополнительными осложнениями. Его придерживается «официальное» моцартоведение. Впрочем, зафиксированные в разных источниках симптомы частично противоречат друг другу и не допускают абсолютно однозначных выводов.

Споры ведутся вокруг большинства деталей. Опухоль суставов — классическое проявление ревматизма — подвергается сомнению сторонниками версии отравления. Ревматическая атака сердца и кровопускания, по их мнению, должны были также вызвать сильнейшую одышку. И в таком случае Моцарт едва ли мог участвовать в небольшой репетиции Реквиема, во время которой он сам пел партию альта, буквально за день до смерти[0]. Их оппоненты оставляют без внимания признаки почечной интоксикации: симптомы нервного расстройства, периодические депрессии, невротические состояния,

а *Нимечек.* С. 47. В свидетельстве о смерти Моцарта в качестве ее причины указана «острая просовидная лихорадка» (Ы1гще$ РпезеШеЬег) — см. *ЦешзскОок.* 8. 367—368. Доктор Эдуард Гульденер фон Лобес, вспоминая в 1824 г. о беседах с лечащими врачами Моцарта, дал другое наименование — «ревматическая лихорадка» (ГеЬЬге геитаОсо-тПаттаШпа), приведшая к «воспалению мозга» (дерозКо а11а 1еМа) — см. *ЦеШзскВок.* 8. 449. Современный врач-патологоанатом Г. Банкль называет первое не строгим определением, а «популярным описанием симптомов — а

именно жара и кожной сыпи» и собственно медицинским диагнозом считает только второе — см. *Вапк1 Н.* Могапз *Той* — Рак1еп ипй Ье§епс1еп // 2аиЬеПбпе: МогаП т\Меп, 1781—1791. Аш(е11ипё дез Ш$1оп$сЬеп Ми$еит$с1е$ 81асй \У1еп 1т КишИегНаиз 6. *Оег.* 1990 — 15. 8ер1. 1991. 5. 538.

Ь Таково мнение О. Э. Дойча, изложенное в примечании к опубликованным документам — см.: *ОеШзскОок.* 8. 363. Он опирается на кн.: *СгеИкегА.* XV. А. МогаП. 8ете ЬеЫепˆезсЫсЬ-1е ап ВпеГеп ипс1 Оокитетеп ОагˆезСеШ. Нек1е1Ъег§. 1958. с Достоверность этой истории, напротив, оспаривают приверженцы «ревматического» диагноза.

Между мифом и фактами

л
н
Он
0->
я
О
К
А
Я
СО
К

а также рвотные реакции, о которых упоминается в некоторых свидетельствах. Они не допускают и мысли о воздействии яда. По мнению авторитетного современного австрийского патологоанатома Ганса Банкля, «не известен ни один яд, применение которого вело бы к распуханию тела после смерти»[3]. Ярким признаком ртутного отравления, на котором настаивают те, кто говорят об убийстве, было бы дрожание рук (тремор). Вольфганг Риттер даже попытался обнаружить симптоматичное изменение моцартовского почерка в Масонской кантате КУ623\ но его аргументы никто — ни врачи, ни музыковеды — не посчитали безусловно убедительными[3].

Важно также, что лечащие врачи Моцарта — доктор Томас Клос-сет и его коллега-консультант доктор Матиас фон Саллаба — не выказали ни малейшего подозрения по поводу отравления. А ведь они, сколько бы их ни критиковали сегодняшние медики, в свое время являлись виднейшими медицинскими светилами Вены. Клоссет был личным доктором государственного канцлера Кауница и имел пост придворного медика, Саллаба позднее стал главным врачом венской Всеобщей больницы. Особенно важно, что оба они питали деятельный интерес к проблемам токсикологии[11]. Но ни тот, ни другой не отметил никаких явных

признаков.

Таким образом, медики до сих пор не пришли к единому мнению, хотя большинство в последние полвека склоняется к теории естественной кончины, считая дискуссию исчерпанной, а ее возобновление нецелесообразным, пока не будет обнаружено каких-либо новых существенных данных[3]. Любые же попытки вновь поставить вопрос об отравлении рассматриваются лишь как стремление к дешевым сенсациям[г].

История моцартовской смерти имеет столь большую притягательность (и неизбежно будет пользоваться массовым «спросом») в первую очередь потому, что она отвечает глубинным потребностям мифологии, архетипу Адониса, о котором уже шла речь выше. В соответствии с логикой этого архетипа «юный бог» неизбежно *должен* стать жертвой: он должен погибнуть, чтобы возродиться, зерно должно быть брошено в землю, чтобы прорасти заново. Поэтому даже если и можно было бы твердо установить, что какой-либо состав преступления абсолютно отсутствует, все равно столь внезапно наступивший исход моцартовской жизни всегда будет требовать объяснения и всегда будет порождать легенды.

В том же 1991 году (200-летия со дня кончины Моцарта), когда у нас в России была издана известная «книга трех врачей», в Стэнфорде (Калифорния) и Лондоне вышла в свет книга Уильяма Стэффорда «Моцартов-

а *ВапШ Н.* Ор. сН. 8. 540.

Ь *Риттер В.* Указ. соч. С. 215.

с По мнению Г. Банкля, «последние записи Моцарта не показывают ни малейшего изменения в почерке». См.: *ВапШ Н.* Ор. ей. 5. 540.

<1 Клоссет еще в 1783 г. опубликовал специальную статью о симптомах передозировки

ртутных препаратов (они применялись тогда для лечения сифилиса) и весьма детально представлял себе признаки подобного отравления. Саллаба был автором официальной петиции и выступил с предложением (именно в 1791 г.) организовать кафедру судебной медицины при венской Всеобщей больнице. См: *1ЬШ.* 8. 538.

е *Ц^етегЛ. 5.* ТНе Эеа(Ь апб Шпе$8е$ оГ \У. А. МогаП — Ап 1_1р<1а1е ((Не БйегаШге у/пПеп Сот (Не

200'ь АпшуегеагУ оГЫв БеаШ апб Зтсе) // М1ПеИип§еп бег 1тота1юпа1еп $ийип§ Могаг-(еит. 44)%. Н. 3-4. 5. 58.

Г ***ВапШ Н.* Ор. ей. 8. 541.**

чо

сч

Ь

ские мифы: критический пересмотр»[3]. В этой книге собраны, обстоятельно рассмотрены и сопоставлены все — и криминальные, и некриминальные — свидетельства и легенды, связанные с моцартовской биографией. Особенно пристальное внимание Стэффорд уделил тем из них, в которых смерть Моцарта предстает закономерным итогом и следствием его жизни. Иными словами, тем, которые препарируют и перелицовывают его жизнь так, чтобы обстоятельства смерти получили ясное и логичное обоснование. Направление, заданное Стэффордом — критическое осмысление мифов о Моцарте, — кажется сегодня чрезвычайно плодотворным, и нам хотелось бы в первой части нашей книги изложить свой взгляд на ряд поставленных им проблем. Впрочем, мы все же склонны несколько смягчить критический пафос и не стремиться во что бы то ни стало развенчивать все мифы о Моцарте. И вправду, что плохого в том, чтобы считать его «богом музыки»? Или в том, чтобы видеть в нем одно из самых ярких проявлений продуцирующей силы природы, ее «творческого духа»? Ведь до известной степени это правда. До той степени, при которой эти представления перестают углублять моцартовский образ и начинают «уплощать» его, искажать реальное богатство и сложность проблем, сплетенных в его жизненной и творческой биографии.

«Гуляка праздный». **Р**ОВО**Р**Я 0 «телесном» у Моцарта, Стэффорд вспоминает о Калибане из шекспировской «Бури». Нам ближе реплика из пушкинского «Моцарта и Сальери», вынесенная в название главы. И вправду, может быть, несмотря на ангельскую способность к «райским песням», в нем неискоренимо жил «праздный гуляка», следствием чего и стал печальный финал его жизни? Вопрос этот был поставлен задолго до нашего времени.

> Приходится согласиться с мнением, что если бы Моцарт вместо того, чтобы расточать деньги, имел копилочку, куда бы откладывал свои экономии, если бы отвечал всем всегда почтительно и с приятною улыбкой на делаемые ему замечания, — если бы в кругу приятелей проповедовал добродетель, пил бы одну воду и ухаживал только за своею женою, — то тогда он был бы счастливее, его семья обеспеченнее, жизнь продолжительнее... Кто в этом сомневается?.. Но тогда, я надеюсь, вы уже не имели бы права требовать Дон Жуана от этого безупречного буржуа и отца семейства[ь].

Так писал в 1840-е годы А. Д. Улыбышев. Еще раньше в вышедшем в Эрфурте в 1803 году биографическом эссе Игнаца Арнольда «Дух Моцарта» читаем:

> Как только попадал к нему круглый луидор — картина менялась. Теперь появлялись друзья. Моцарт напивался шампанского и токайского, жил беспутно и в считанные дни снова оказывался без денег в том же состоянии, что и раньше. Можно только гадать, как часто пренебрегал он своим здоровьем, сколь много утренних часов провел он с Шиканеде-

***$1a$огй.* Ор. си.**

***Улыбышев А. Д.* Указ. соч. С. 2—3.**

Г-»

сч

жизнь и смерть */ «Гуляка праздный» ?*

ром за шампанским, сколько ночей за пуншем, а за полночь возвращался к своей работе, не давая ни малейшего отдыха своему телу.

Спросите у любого врача: каковы могут быть последствия такого образа жизни ? Тут не нужно никакого яду, никакого таинственного посланца, никакого письма с отравленной пылью, никакого реквиема. Его организм был разрушен духовным напряжением, все силы вымотаны[а].

Свидетельств о стойком пристрастии Моцарта к выпивке немного, но им придается обычно большое значение. Особенно симптоматично, что разговоры об этой склонности начали циркулировать не при жизни композитора, а после его смерти и подчас дополняли (или искажали?) первоначальные сведения. Наглядный пример — широко известная история с увертюрой к «Дон Жуану». Впервые она изложена у Нимечека, который как свидетель заслуживает самого большого доверия. Он жил тогда в Праге и, хотя и познакомился с Моцартом лично несколько позднее, уже в 1791 году, мог встречаться с очевидцами и имел все сведения, что называется, из первых рук.

> Моцарт написал эту оперу [Дон Жуана] в октябре 1787 г. в Праге; она была закончена, разучена и должна была исполняться через день, отсутствовала лишь увертюра.

Казалось, Моцарта забавляла боязливая озабоченность друзей, возраставшая час от часу. Чем больше их охватывало смятение, тем легкомысленней вел себя Моцарт. Наконец вечером, накануне премьеры, нашутившись досыта, он около полуночи ушел в свою комнату, начал писать и за несколько часов закончил удивительный шедевр — знатоки ставят его даже выше, чем увертюру к «Волшебной флейте». Копиисты лишь с трудом успели переписать партии к представлению, и оперный оркестр, искусность которого была уже известна Моцарту, великолепно исполнил увертюру с листа[б];

История была по-своему рассказана Констанцей (1800) в

третьем из ее десяти анекдотов, написанных для лейпцигской *АИуетете тихИсаНзсИе 2еИипу (сокр.* АМ2 — «Всеобщая музыкальная газета»). Потом именно ее версия перекочевала в книгу Стендаля, биографию Г. Н. фон Ниссена, второго мужа Констанцы, и вообще стала широко известной:

> Вечером предпоследнего дня перед премьерой «Дон Жуана» в Праге, когда уже состоялась генеральная репетиция, Моцарт сказал жене, что ночью собирается писать увертюру. Он просил приготовить ему пунш и оставаться с ним, чтобы отгонять сон. Она так и сделала и рассказывала ему подряд разные сказки о волшебной лампе Аладдина, о Золушке и другие так, что Моцарт смеялся до слез. Все же от пунша он захмелел настолько, что не мог удержаться от сна и клевал носом, стоило ей замолчать, и работал только под ее голос. Напряжение, отсутствие сна, частые провалы в дремоту и спешные просыпания — все это слишком

а Фрагменты эссе приведены в кн.: *Мввеп С.* ***N.*** *уоп.* **Вю§гарЫе XV. А. Могап$. Ье!р21§, 1828**

(Керг. НшаЫзЪет, 2йпсН, 1Ч.У., 1984). 8. 569-570.

Ь *Нимечек.* С. 63.

утяжеляло его работу, поэтому жена посоветовала ему прилечь на канапе, твердо обещая разбудить через час. Но он заснул так глубоко, что ей было жаль его трогать, и он проспал два часа. Проснулся около пяти утра. На семь уже были вызваны переписчики, и к этому времени увертюра была готова. Некоторые все пытаются распознать в ее музыке моменты, когда Моцарт клевал носом и судорожно просыпался".

Как видно, в изложении появилось много дополнительных деталей, и некоторые из них мало согласуются с первым рассказом. Из сообщения Ниме-чека ясно, что Моцарт отправился в свою комнату один, и, возможно, это видели его друзья, разделившие с ним ужин. Нет и слова ни о Констанце, ни о приготовлении пунша. Кроме того, удивление и восхищение той легкостью, с которой Моцарту давалась композиция, — главный акцент, сделанный биографом. Констанца, наоборот, излагает историю как некий занимательный факт, как иллюстрацию моцартовской капризности и легкомыслия и, напротив, великодушия и преданности его жены, всегда готовой помочь своему мужу. Но можно ли безоговорочно верить такой версии, когда свои достоинства подчеркнуты за счет принижения чужих? Не потому ли Нимечек, знавший Моцарта лично, в переписке с издательством «Брейткопф и Гертель» высказался вполне определенно: «Я верю далеко не всему, что рассказывает или показывает мадам Моцарт»[ь].

История с увертюрой к «Дон Жуану» на этом не

заканчивается. Стэффорд отмечает, что в изложении ее Арнольдом (1803) добавлена новая деталь: «Еще до того, как Констанца дала ему пунш, он был уже изрядно пьян»[с]. Наконец, в 1862 году выходят в свет мемуары актера А. Генаста, опубликованные его сыном, где все приобретает совсем уж фантасмагорический оттенок. Оказывается, прежде чем ехать домой, Моцарт в компании Генаста и нескольких певцов провел вечер в обществе некоего гедониста-священника за роскошным ужином с прекрасной едой и великолепными венгерскими винами. Моцарт пребывал в сильном опьянении и только глубоко за полночь в сопровождении друзей, горланя, естественно, арию «с шампанским», вернулся в свое жилище. Здесь спутников одолел сон, но их разбудили мощные звуки: Моцарт за инструментом писал увертюру*1.

Как видно, чем далее публикация отстоит от реальных событий, тем более история обрастает подробностями, иногда совсем неправдоподобными. Одна из них весьма красноречива — игра Моцарта на инструменте, хотя по многочисленным источникам хорошо известно, что он практически никогда не сочинял оркестровые пьесы за клавиром.

Вообще, шума и сплетен вокруг склонности Моцарта к пьянству довольно много, а свидетельств, не вызывающих сомнения, напротив, мало. Аберт, например, считает, что репутации Вольфганга сильно повредило его тесное общение с труппой театра Ауф дер Виден и Шиканедером, «распущенность которого была известна всему городу», весной и летом 1791 года, то есть в пе-

а Несколько анекдотов из жизни Моцарта, поведанных нам его вдовой // Моцарт. Истории

и анекдоты, рассказанные его современниками. С. 126.

Ь Письмо от 21 марта 1800 г. — См.: *Рег/аИ1* /. ЕшШНгогщ // №ете1$сНек Р Х. ЬеЬеп <1ез

к. к. Каре11те1$1ег5 \\ЫГ§ап{> СопИеЬ МогаП пасЬ Оп§шак)ие11еп ЬезсЬпеЪеп. Рга§, 1798 (герг. МйпсЬеп, 1984). 5. VI.

с *5Ш#огс1*. Р. 96.

д *1ЬШ*. Р. 97.

«Гуляка праздный» ?

А

Н

Л

1>

Е

О

а
А
К
ГО
К

риод создания «Волшебной флейты»[3]. Однако далее Аберт замечает, что «для распространившихся позднее слухов о его чревоугодии, пьянстве, беспутстве не было ни малейших оснований. Это доказывают письма к Констанце с их тоской по жене и семье, с их чувством пустоты и одиночества, истребить которые не могли никакие оргии Шиканедера»[ь].

Гораздо большего внимания заслуживает реплика свояченицы Моцарта Софии Хайбель (воспроизведенная в биографии Ниссена) о том, что она «никогда не видела Моцарта пьяным, о чем теперь пишут на весь свет: он мог выпить, лишь чтобы поднять настроение. Ему, правда, доставляло удовольствие, когда была возможность, угостить чем-нибудь своих гостей (чаще, к сожалению, мнимых друзей и бессовестных нахлебников...). Это окружение не прибавляло Моцарту ни доверия, ни почета»[0]. Столь же категоричен и Иоганн Непомук Гуммель, ученик Моцарта, живший в его доме в отроческом возрасте в 1786—1788 годах. Он утверждал, что учитель никогда (может быть, за исключением отдельных моментов, связанных с Шиканедером) не был склонен к излишествам[01]. В дневнике Наннерль имеется лишь одна запись о том, что Вольфганг к ее именинам приготовил пунш. Наконец, систематическое пьянство, якобы сопровождавшее венские годы Моцарта, плохо увязывается с его славой блестящего пианиста-виртуоза, так как неизбежно сказалось бы на его игре. Известно, что после 1788 года он редко давал концерты в Вене, но выступал публично в Дрездене, Лейпциге, Берлине, Франкфурте-на-Майне. И конечно, нет ни одного критического замечания, которое бросало бы тень на его пианистическую репутацию.

Поэтому вряд ли одной из причин жизненного краха Моцарта могла быть его стойкая склонность к выпивке. Он не был совершенным трезвенником, и, быть может, в периоды особенно высокого творческого напряжения, когда из-под его пера выходили столь масштабные партитуры, как «Дон Жуан» или «Волшебная флейта», он позволял себе некоторую разрядку с помощью алкоголя. Но в целом в его отношении к спиртному больше от привязанности гурмана, чем от зависимости пьяницы; в вине он ценил тонкий вкус и способность дарить веселье, а не беспамятство.

Еще одна (как многие считают, пагубная) страсть,

сопровождавшая Моцарта в его жизни, — игра. Он был игрок, причем его подвижная психика и недюжинный темперамент позволяют предположить, что страстный. Разные игры (в том числе и азартные) были знакомы ему с ранних лет. Леопольд, добропорядочный отец семейства и почтенный бюргер, не видел в этом ничего зазорного, с удовольствием играл сам и учил своих детей. И, скорее всего, Вольфганг с детства приучился держать себя под контролем. Впрочем, этому верят не все.

В зальцбургском доме Моцартов в ходу были самые разные игры — карточные, подвижные, театрализованные. О стрельбе по мишеням из духового ружья — популярной зальцбургской забаве — в переписке около сотни упоминаний. У венцев соревнования стрелков не были столь распространены, зато в высшем свете с удовольствием играли в карты. Но сведений о моцартовском пристрастии именно к картам в сохранившихся документах очень мало. Это даже вызывает у некоторых исследователей подозрение, что именно здесь — исток

а *Аберт* I, 2. С. 491.
Ь *Там же.* II, 2. С. 254.
с /Ушей *С. N. гоп.* Ор. ей. 8. 672—673.
с1 *8ш#огс1.* Р. 98.
о

го основных финансовых проблем моцартовской семьи[8], и чтобы скрыть это, Констанца постаралась вымарать все места, где речь заходит о картах[6]. Известно также, что Моцарт очень увлекался бильярдом. Ниссен (вслед за Нимечеком и явно со слов Констанцы) указывал, что тот «даже имел дома собственный бильярдный стол, за которым они с женой ежедневно играли»[8]. Констанца тоже была неравнодушна к разнообразным играм. «Отдайте распоряжение, — пишет Моцарт отцу перед визитом в Зальцбург вместе с женой (1783), — соорудить в саду место для кегель, потому как моя жена большая их любительница»[1*].

Игра в бильярд или карты, и даже такая совсем невинная забава, как кегли, в то время чаще всего подразумевали денежный интерес и немалые траты. В публичных заведениях, где были бы расставлены бильярдные и карточные столы (разного рода кафе и игорные дома), с клиентов брали плату за вход и за обслуживание. Купить бильярдный стол в личное пользование тоже стоило немало. В описи имущества, составленной после смерти, стол Моцарта оценен в 60 флоринов. Для сравнения: цена его вальтеровского фортепиано со специальным педальным механизмом в той же описи — 80 флоринов. Так что речь идет не о дешевой забаве.

Пристрастие к бильярду имеет вполне легитимное

объяснение. Считается, что врач Моцарта Зигмунд Баризани еще в начале венского периода советовал ему подобные подвижные игры. «Увлечение бильярдом, — пишет О. Ян, — давало врачу прекрасный повод требовать от него хотя бы минимума регулярного движения, которое, так же, как и игра в кегли, Моцарту было тем приятнее, что оба эти телесные упражнения не мешали его внутренней духовной деятельности»[6]. Ради физической зарядки Моцарт, видимо, тоже по совету Баризани, держал лошадь и старался регулярно выезжать, что также было чрезвычайно полезно при его вечной прикованности к письменному столу* и фортепиано.

Одно из писем Моцарта, отправленное Констанце вскоре после ее отъезда в Баден, дает представление о том, как и когда Моцарт играл:

> Сразу же после твоего отплытия я сыграл с г-ном фон Моцартом (ко

торый написал оперу у Шиканедера) 2 партии в бильярд. Потом я продал свою лошаденку за 14 дукатов. Потом я попросил Йозефа Примуса принести черный кофе, при этом выкурил отменную трубку табаку, потом инструментовал почти целиком рондо Штадлера.*

Моцарт мог начать день с игры на бильярде сам с собой (или с Констанцей), и это составляло для него некоторый род физической и душевной зарядки, так как явно приносило удовольствие.

а *Кгаетег II.* \\ˆг Ьа1 МохаЛ уегНип§егп 1а58еп? // Мимса 30. 1976. 3. 203—211.

Ь *ВаиегО. С.* МохаП: 01йск. 8р1е1 ипс! ЬеШепзсНаЙ. Вад НоппеГ, 2003. 8. 142. с *Ж$$еп* ***О. N.*** *уоп.* Ор. сИ. 8. 692.

с! Письмо от 19 июля 1783 **г. —** *Впе/еОА* III. 3. 280.

е *1аИп* ***О. IV.*** *А.* МогаП. **ОпОег** Тей. Ье1р21ё, 1858. 8. 243.

Г По свидетельству Гуммеля, устроившего в 1827 г. небольшую «экскурсию» Ф. Хиллеру по бывшему жилищу Моцарта на Шулерштрассе, Моцарт в поздние годы писал не за столом, а за конторкой — видимо, также по совету врачей. См. фрагмент «Кйпз11е|Ъе8сЬге1Ьипё»

Ф. Хиллера в: *ОеШзсНЦок.* 8.482.

Ё Письмо от 7 октября 1791 г. — ***Впе/еСА*** **IV. 5. 157.**

Гуляка праздный» ?



Н
Он
0)

Е
О
К
Л
Я
го
К

Заключалась ли в этом какая-либо опасность для моцартовского жизненного уклада? По-видимому, никакой, коль скоро речь идет едва ли не об образцово-показательном соблюдении норм здоровой жизни. Хотя то тут, то там в документы просачиваются все же некоторые настораживающие детали.

> Он был самозабвенный игрок на бильярде, но играл плохо. И стоило в Вене появиться известному игроку, он испытывал к нему больше интереса, чем к знаменитому музыканту. Он считал — последний все равно явится к нему, встречи же с первым он искал сам и играл с высокими ставками целые ночи напролет".

Таковы воспоминания одного из современников. Можно ли им безоговорочно доверять, тем более что это одно из немногих свидетельств, где моцартовская страсть предстает в таком свете? Стэффорд оценивает их как пустые застольные сплетни[ь]. Кроме того, по воспоминаниям тенора Майкла Келли, Моцарт был не столь уж плохим бильярдистом: «Далеко не единожды играл я с ним, но всегда оказывался побежденным»[0].

Существует еще один документ — небольшой лист бумаги, на котором моцартовской рукой записан ряд цифр. Этот «листок» был известен в начале XX века, затем исчез и «всплыл» снова лишь в 1992 году. Из этого сохранившегося фрагмента (его относят ко времени между июнем 1786 и февралем 1788 года) выясняется совершенно невероятная по тем временам сумма моцартовских прибылей — 6 843 гульдена. Никакими обычными доходами ее объяснить не могут. Есть предположение, что на этом листе зафиксированы приходы и расходы моцартовского «игрового банка», отражающие его участие в запрещенных тогда (но, видимо, процветавших подпольно) карточных играх, таких как «фараон» или «полдюжины»[1*]. Однако не исключено, что эти цифры — его сальдо по игре в бильярд «с высокими ставками». Бауэр в своей книге «Моцарт: удача, игра и страсть» заключает:

> Итак, все же виноваты большие долги за азартные игры? Моцарт — жертва пагубной страсти к игре? Он играл в дурных компаниях или, может быть, даже с ... шулерами. Документов, способных это подтвердить безоговорочно, до сего дня не имеется! Вполне возможно, что в личных архивах австрийской, венгерской

или чешской знати или в дневниках всплывут когда-нибудь какие-то сведения или воспоминания. Но до этого к предположениям, что в катастрофическом финансовом и социальном положении Моцарта в последние годы жизни виноваты игорные долги, следует относиться с осторожностью

Действительно, вокруг фигуры Моцарта как азартного игрока остается немало вопросов. Однако если предположить, что он проигрывал астроно-

а *Вомзегёе* 5. $е1Ъ81Ък>8гарЫе, Та§еЪйсНег ипё ВпеГе, Ьг§Ь. уоп **М. Всйзвегёе. 5ши§ап, 1862.**

Вс). 1. — *ОеШхсНОок.* 5. 443.

Ь *§Ш$огй.* Р. 104.

с *ОеШзскОок.* 5.454—455.

***6 Вгаипегз IV.* "...$о егпсЫе тал ете ещеле Казза с!е$ \ёп>гш8еп$" // ТНе МогаП Ез&ауз. 5иЙо1к** [готовится к **печ.]. Цит. по: *ВаиегС. С.* СНйск, 5р1е1 ип(1 Ьек1еп$сЬаЙ... Ор. си. 8. 133. е /Ш.8. 135.**

мические суммы в казино или подпольных игорных клубах, то это должно было породить в городе множество слухов, оставить неизгладимые следы в переписке или в воспоминаниях очевидцев. «И вопрос, на который, наверное, труднее всего ответить, — пишет Бауэр, — откуда Моцарт брал время, среди своей колоссальной композиторской работы, среди необходимости дирижировать, выступать как солист, проводить репетиции, среди своих уроков, постоянных писем, чтения книг и т. д., — время, чтобы часами еще и играть в бильярд и — в теплые сезоны — принимать участие в длительных партиях в кегли?»[8]

Во всяком случае, мы должны констатировать, что увлечение Моцарта разными играми не привело к заметным личностным деформациям, к тому, чтобы эта страсть стала всепоглощающей и хоть сколько-нибудь заметно отвлекла его от творчества.

Инфантилизм и бунтарство Разговоры 0 Моцарте

— вечном ребенке,

о гении-музыканте, так и не ставшем взрослым, идут с давних пор — возможно, велись еще при его жизни, и уж точно вскоре после смерти. Официально первым поднял тему Шлихтегролль в знаменитом моцартовском некрологе 1793 года:

> Сколь рано этот редчайший человек достиг зрелости в сфере своего искусства, столь же долго во всех других отношениях он оставался ребенком — это следует признать с полной беспристрастностью. Он так никогда и не научился полностью владеть собой, так и не усвоил правил ведения домашнего хозяйства, надлежащего обращения с деньгами, умеренности и разумного выбора удовольствий[ь].

Известно, однако, что Шлихтегролль не был лично знаком с композитором и весь материал для некролога почерпнул из ответов Наннерль на большой перечень своих вопросов. Впрочем, это его суждение опирается даже не на мнение моцартовской сестры, а на приписку к ее письму, сделанную чьей-то чужой рукой: «Во всем, кроме музыки, он был и оставался почти всегда ребенком — и это главная черта теневой стороны его характера; он всегда нуждался в отце, в матери или в ком-то, кто бы его опекал, с деньгами он обращаться не умел...»[c] Но можно ли вполне доверять этой анонимной приписке, даже если она и не вызвала принципиального возражения сестры? — ведь Наннерль мало знала о самостоятельной жизни брата и помнила его только в детстве и юности в кругу семьи, всегда возглавляемой Леопольдом.

С доводом из ее другого письма (также перекочевавшим к Шлихте -гроллю) спорить труднее:

> Под присмотром отца он рос, избавленный от забот обо всем необходимом, так что ему ни о чем не приходилось думать, да он был бы и не

о

о

■8-

а *Вгаипеи \У.* Ор. сК. 8.144.

Ь *Шлихтегролль Ф. А. Г. фон.* Иоганн Кризостом Вольфганг Готтлиб Моцарт // Моцарт. Истории и анекдоты, рассказанные его современниками. С. 18—19. Далее — *Шлихтегролль.*

с Заметки Анны Марии фон Берхтольд цу Зонненбург (Наннерль Моцарт) для изд-ва Брейткопфа и Гертеля, б. д. (? апрель 1792 г.) — *Bпе/еСА* IV. 5. 199—200.

нР

Н

а>

8

о

К

8

к

го

8

си

СП

в состоянии: ведь его голова была постоянно занята музыкой и другими науками, и в этом причина, по которой отец, не имея возможности (из-за занятости на службе) сопровождать его в Париж, отправил с ним мать, потому что знал, что тот не может собой управлять...[0]

В сентябре 1777 года, когда Вольфганг с матерью отбыли в парижское путешествие, ему уже исполнился 21 год, возраст и по нынешним, и по тогдашним меркам вполне достаточный для самостоятельной жизни. Можно ли считать эту реплику Наннерль поводом для рассуждений о моцартовском инфантилизме? Наверное, да, — но все же лишь в известной мере. Прежде всего, даже из заметок сестры ясно, что на совместной поездке с матерью настоял отец, она не была продиктована желанием или просьбой Вольфганга. Причем такой вариант устраивал в первую очередь именно Леопольда. Ведь сына не просто отпускали искать *себе* место в большом мире — перед ним ставили задачу найти место *для всей семьи,* на него рассчитывали, как на верный шанс, чтобы вырваться из опостылевшего Зальцбурга. Эти планы и надежды время от времени дают о себе знать в переписке. То проговаривается Наннерль: «Я только желаю, чтобы то, ради чего к нам приходил с поздравлениями г-н Кассель, было правдой; именно то, что тебя *и папу* (курсив наш. — *И. С., П. Л.)* взяли на службу в Мюнхен за 1 600 гульденов»[6]. То вполне определенно пишет Леопольд:« Если бы тебе удалось... получать от какого-нибудь принца в Париже ежемесячное содержание, и кроме этого время от времени что-нибудь делать для театра, для *ConceП Зрт1ие1* и для *ConceПз дез amaГеигз,* и еще когда-нибудь печатать что-то по подписке, а я и твоя сестра давали бы уроки, и она еще играла бы в концертах и академиях — тогда бы *у нас* действительно хватало средств для жизни [в Париже]»[0]. Прав М. Соломон, считая, что «перед нами самым последовательным образом изложенные планы Леопольда на сына»[6]. Так что, расставляя все точки над «и», следовало бы скорее признать, что Вольфганг просто позволил собой манипулировать. Было ли это проявлением незрелости, инфантильности? Отчасти да, — но все же имея в виду, что это была *его* семья, которой он был многим обязан и осознавал это.

Что же касается его «несамостоятельности» как повода для материнской опеки, то этот довод не вполне убедителен. Во время путешествия Моцарт довольно быстро освоился, так что речь даже шла о том, чтобы по весне, когда проезд станет легче, отпустить мать домой в Зальцбург. И только появление в жизни Вольфганга Алоизии Вебер, грозившее Леопольду полной потерей

власти над сыном, стало причиной того, что матери пришлось продолжить путешествие и далее, в Париж.

Венские годы дают меньше оснований для развития мифа о Моцарте — вечном ребенке, хотя бы потому, что они менее детально документированы. И все же имеется одно свидетельство, мимо которого пройти нельзя. Это воспо-

а Заметки Анны Марии фон Берхтольд цу Зонненбург (Наннерль Моцарт) для изд-ва Брейткопфа и Гертеля, б. д. (? апрель 1792 г.) — *Bne/eCA* IV. 5. 203.

Ь Письмо от 23 октября 1777 г. — *Bne/eCA* II. 5. 79—80. Информация, разумеется, оказалась ложной, Наннерль высказала подозрение, что слухи распускала жена Михаэля Гайдна, надеясь продвинуть мужа в капельмейстеры.

с Письмо от 6 апреля 1778 г. — *Bne/eCA* II. 8. 334—335. *СопсеП ЗртШе1* («Духовный концерт») и *СопсеПз йез ата(еигз* («Концерты любителей») — ежегодные серии концертов церковной и инструментальной музыки в Париже в XVIII в.

д *Зо1отоп М.* МогагГ: а Шг. М.У., 1995. Р. 147.

минания Каролины Пихлер, дочери придворного советника Ф. З. фон Грайнера, впоследствии чрезвычайно плодовитой, но мало успешной писательницы. По ее словам, Моцарт, хотя и не был ее музыкальным педагогом, часто появлялся в их доме на площади Нового рынка. В статье в венской *АЩетеме Ткеа1епеИищ* («Всеобщей театральной газете») от 15 июля 1843 года журналист Антон Лангер поместил ее рассказ:

> Как-то раз, когда я сидела за инструментом и играла Non рш апдга1

из «Фигаро», Моцарт, бывший как раз у нас, встал у меня за спиной, и ему, должно быть, нравилось, как я играла, потому что он подмур-лыкивал мелодию и отбивал такт по моим плечам. Вдруг он повернул к себе какой-то стул, уселся, велел мне продолжать аккомпанемент в басу и стал так замечательно на ходу варьировать, что все, кто были рядом, заслушались, затаив дыхание, звуками немецкого Орфея. Но скоро ему это надоело, он вскочил и, как это с ним часто бывало, стал по своему дурацкому капризу прыгать через столы и кресла, мяукать, словно кошка, и кувыркаться, как мальчишка...[а]

Этот фрагмент в XX веке определил многое в представлениях о Моцарте — в частности, послужил моделью моцартовского поведения в пьесе П. Шеффера «Амадеус» и одноименном кинофильме М. Формана. У исследователей не принято оспаривать подлинность этих воспоминаний — скорее всего, описанные события действительно происходили. Но можно ли с легкостью принять суждения Пихлер и расставленные ею акценты

— как в этих, так в других ее мемуарах? Например, в опубликованных после смерти, где она рассуждает о Моцарте и Гайдне как о людях, «в личном общении не проявлявших каких-либо признаков выдающейся духовной силы, и вообще какого-то духовного склада, направления ума научного или просто возвышавшегося над обыденным»[b]. Во всяком случае, выслушивая ее мнение, стоит иметь в виду, что оставшийся после нее десяток томов литературных сочинений (главным образом, исторических романов), сколь бы они ни были полны «возвышенным направлением ума» и «признаками духовной силы», пылятся задвинутые на самые дальние полки, чего никак не скажешь о наследии тех, о ком она судит.

Воспоминаниям Пихлер — прежде всего, описанному в них феномену — самое серьезное внимание уделил Хильдесхаймер. По сути, именно вокруг них и еще нескольких других свидетельств сконцентрирован ряд важнейших идей и суждений этого автора. Ключ к возможному истолкованию он нашел, сопоставив сценку, обрисованную Пихлер, с рассказами Йозефа Ланге[c]. В 1808 году он писал:

> Моцарт в своих разговорах и поступках менее всего соответствовал

образу «великого человека» как раз тогда, когда был занят каким-нибудь важным сочинением. В такие моменты он не только был рассеян

а *йеШвсНЭок.* 8. 472.

Ь /Ш. 5. 473.

с Йозеф Ланге — моцартовский свояк и отчасти соперник, женатый на Алоизии Вебер, автор одного из самых достоверных прижизненных портретов Моцарта (к сожалению, незавершенного) и знаменитый венский драматический актер.

т
ГО
Инфантилизм и бунтарство
А
Н
Л
оэ
2
о
А
К
п
8

и говорил путано, но и вытворял порой штуки такого рода, которых обычно за ним не замечали; более того — он будто намеренно насмехался над самим собой. При этом, казалось, его ничто не заботит, он ни о чем не задумывается. Либо он нарочно прятал свое внутреннее напряжение под маской внешней фривольности (по не вполне доступным нам причинам), либо находил удовольствие в том, чтобы сталкивать со всей остротой божественные идеи своей музыки с затеями пошлых будней, развлекаясь подобным видом самоиронии...[a]

Если довериться наблюдениям Ланге, вполне можно допустить, что во впечатлениях Пихлер отразилась только «внешняя» сторона поведения Моцарта, к тому же, видимо, еще и в период какой-то интенсивной внутренней работы. Эта сторона, конечно, тоже отчасти его характеризует, выявляя в нем невероятный жизненный темперамент, непреодолимую тягу к игре, к телесной подвижности, комическим личинам и карикатурным перевоплощениям. Вся эта стихия постоянно сопровождает Моцарта в его бесконечных стихах-перевертышах, потешных прозвищах, которыми он награждает себя самого и всех окружающих, хлестких пародиях на попавшихся под руку коллег-музыкантов (иногда стоивших ему добрых приятельских отношений), вышучивании ближайших друзей и знакомых (валторниста Лёйтгеба, Зюсмайера и проч.[b]). Хильдесхаймер считает, что Моцарта остро тяготила любая банальность, и приводит в качестве примера одно из его писем к школьному учителю и регенту церковного хора в Бадене Антону Штоллю. Моцарт просит подыскать для Констанцы жилье на время лечения, педантично и обстоятельно перебирая варианты и расставляя приоритеты. «Полностью отдавая себе отчет во всей тривиальности ситуации, — пишет Хильдесхаймер, — он помешает внизу Ро818Спр1ит: “Это самое глупое письмо из тех, что мне довелось написать за всю жизнь; но для Вас в самый раз”»[c]. Возможно, в этом стремлении избежать жизненной рутины и есть что-то мальчишеское, что-то детское, но оно никак не сводится к представлениям о незрелой инфантильности. В нем скорее прорывается стремление в каждый момент жизни обеспечить ее максимальную полноту.

Трудно пройти мимо еще одного наблюдения Хильдесхаймера, на этот раз относительно знаменитого и часто цитируемого письма Моцарта к своему больному отцу:

> До меня дошли слухи, что Вы действительно больны/О том, как сильно

мне хочется увидеть утешительное известие, написанное собственной Вашей рукой, конечно же, не стоит и говорить; и я

твердо надеюсь на это, хотя возвел себе в обычай всегда и во всем допускать самое худшее. Ведь смерть (если быть точным) есть истинная и конечная цель нашей жизни, так что за последние пару лет я так близко познакомился с этим настоящим, лучшим другом людей, что в ее образе для меня нет не только ничего пугающего, но, наоборот, скорее много успокоительного и утешительного! И я благодарен моему Богу, что он даровал мне

а *ОеШзсНОок*. 8. 433.

Ь Моцарт сам признается, что ему «всегда нужен кто-то, чтобы над ним потешаться*. См.:

Письмо от 25 июня 1791 г. — *Впе/еСА* IV 5. 141. с *ШШевНегтег IV,* Ор. сК. 8. 320—321.

счастье (Вы поймете меня) постичь в ней ключ к нашему истинному блаженству. Я никогда не ложусь в постель, не подумав, что, быть может (хоть я и молод), больше не увижу следующего дня — но, однако, никто из тех, кто меня знает, не скажет, что я в общении угрюм или печален. Ия благодарю моего Творца все дни за это блаженство и от души желаю его всем моим ближним[a].

Многие видели в этом высказывании свидетельство моцартовского фатализма, итог его долгих размышлений о смерти. Установлено, однако, что приведенный отрывок — не что иное, как свободный парафраз идей, почерпнутых из популярного тогда философского трактата «Федон, или О бессмертии души» Моисея Мендельсона[b], впервые опубликованного в 1769 году. В описи книг и нот, оставшихся после Моцарта, значится его 4-е издание (Берлин, 1776)[c], так что трактат ему совершенно определенно был знаком. Эта, а также множество других похожих «цитат» дают Хильдесхаймеру основание говорить о моцартовской закрытости, о том, что его истинное лицо остается все время недоступным, спрятанным под маской, даже о том, что он едва ли не стремится отделаться от мира, замкнуться в своем полу-аутическом одиночестве. Анализируя письма к Пухбергу, в которых Моцарт умоляет своего друга одолжить ему ту или иную сумму денег, Хильдесхаймер замечает, как сильно в них стилизуется манера аккомпанированных речитативов и трагических арий оперы зепа[11]. Он обращает внимание и на автограф моцартовского парижского письма, в котором тот извещает друга семьи аббата Буллингера о смерти матери и просит как-то подготовить отца и сестру. «Здесь перед нами настоящее произведение каллиграфического искусства, он так красив, словно предназначен предстать перед изумленными потомками в качестве образцового документа». Но «фаталистическая мина» этого письма — «Скорбите со мной, мой друг! — сегодня самый трагический день моей жизни!»' — кажется исследователю «малоубедительной, что, однако, ни в коей мере не свидетельствует о холодном сердце, но скорее о недостатке укорененности в верхний слой жизни, в ее простые нужды, и, выражая их, он [Моцарт] постоянно скатывается в сферу наигранного, декламационного»[г].

Трудно хотя бы отчасти не согласиться с Хильдесхаймером в том, что Моцарт, возможно, заимствует посторонние мысли, чужую лексику, использует готовые патетические топосы для выражения собственных сильных эмоций, экстремальных состояний. В устах частного человека отзвуки речи сценических героев кажутся ненатуральными, неубедительными. Но

справедливо ли ставить это Моцарту в вину? Язык «высоких чувств» в XVIII веке все еще оставался главным образом языком высокородных трагических героев, политических деятелей — языком аристократической репрезентации, а гётевский роман «Страдания юного Вертера», где царит иной стиль речи, был опубликован всего за четыре года до событий моцартовской жизни в Париже.

а Письмо от 4 апреля 1787 г. — *Bne/eCA* IV. 5.41.
Ь *Bne/eCA* VI (Кот те Шаг Ш/1У). 5. 351.
с *ОеШ$сЫ)ок,* 8. 498.
й *НПйенкетег IV.* Ор. ей. 5. 31.
е Письмо от 3 июля 1778 г. — *Bne/eCA* II. 5. 390.
Г *ШШезНетег IV,* Ор. ей. 8. 94-95.
г-~
т
о
Л
Н
Он
<1Э
%
О
К
Л
К
го
К

Поэтому едва ли стоит ожидать от приватной переписки молодого человека, пережившего в 22-летнем возрасте смерть матери в чужой стране, будучи оторванным от семьи, безукоризненной верности тона. Ему не на что было и опереться, кроме как на образцы «высокого стиля». Тем более нельзя подходить к этой переписке с критериями прозы, скажем, Марселя Пруста. Не стоит и на таких редких примерах делать выводы об общей закрытости или даже «аутично-сти» Моцарта. В своей основной массе его письма все же весьма ярко и рельефно доносят до нас внутренний строй его личности, и мало когда возникает ощущение искусственности или наигрыша — в особенности там, где Моцарт отдается стихии веселья, шуток и радостных чувств. Да и знаменитое последнее письмо отцу своим общим тоном не вызывает неловкости. Ясно, что за девять лет, истекшие со времени первой потери, Моцарт окончательно созрел и для встречи со смертью близких — по крайней мере обрел язык, адекватный для суждений о ней. Однако то, что он

воспользовался и в этом случае «цитатой», должно предостеречь нас: далеко не во всех моцартовских высказываниях нужно видеть исключительно прямое и последовательное выражение его собственных переживаний и идей, так же как не следует всегда искать основания для моцартовских сочинений в событиях его личной жизни. Музыка Моцарта и его личная биография развертываются в известной мере в параллельных мирах, и совсем не обязательно эти миры пересекаются и взаимно обусловливают друг друга — как каллиграфическая ясность почерка в письме к Буллингеру и чувства и события, о которых в нем повествуется.

Еще одна сторона моцартовских взаимоотношений с миром и обществом, которой также отчасти объясняют причину его ранней смерти, — его социальное бунтарство. Мнения и здесь расходятся. Кто-то считает это бунтарство оборотной стороной моцартовской незрелости, изживанием детского комплекса «борьбы с отцом», упрямым подростковым нежеланием смириться с авторитетами. Кому-то, напротив, видится в нем революционный порыв к свержению отживших норм феодально-аристократического общества, борьба за социальное равенство, против национального унижения немецкого искусства и за свободу творческого самовыражения художника.

Поводом вновь послужил некролог Шлихтегролля — на этот раз приведенные в нем воспоминания придворного зальцбургского трубача Иоганна Андреаса Шахтнера: «Похвалы сильных мира сего он с самого детства не воспринимал как повод для гордости. Уже в те годы знатным персонам, мало смыслившим в музыке, но желавшим его послушать, Вольфганг играл одни лишь безделушки»[3]. Множество суждений, вполне поддающихся интерпретации в радикальном ключе, содержится и в моцартовской переписке. И все же было бы натяжкой говорить о каком-либо последовательном изложении политических убеждений: высказывания Моцарта практически всегда обусловлены ситуацией, и их нельзя рассматривать в отрыве от обстоятельств.

Пожалуй, самой показательной в плане моцартовского бунтарства стоит считать историю его взаимоотношений с зальцбургским архиепископом графом Иеронимом Коллоредо. Она имела длительное развитие, и, к сожалению, не все ее этапы хорошо документированы. От нас скрыты именно первоначальные мотивы взаимного неприятия и даже ненависти ее участников. Поэтому картину приходится реконструировать.

а *Шлихтегролль*. С. 9.

Коллоредо сменил своего предшественника графа Зигмунда Кристофа Шраттенбаха в марте 1772 года. Вкусы и ценности

последнего еще несли на себе печать блестящей эпохи императора Карла VI, и для Шраттенбаха до самой кончины образцом оставались пышные церемонии барочной Вены с ее роскошными придворными кортежами, шумными военными парадами, торжественными, проникнутыми праздничным воодушевлением церковными службами и приватной жизнью венской аристократии, наполненной утонченными развлечениями и духом меценатства.

Коллоредо — человек уже совершенно другого поколения, захваченного идеями рациональной организации общественной и экономической жизни, духом просветительского утилитаризма. Он слыл поклонником Вольтера и Руссо, чьи статуэтки стояли на его рабочем столе. Приняв сан за четверть века до своего появления в Зальцбурге, он по своей сути оставался скорее мирским человеком. В пастырском послании от 1 сентября 1782 года Коллоредо обрушился с критикой на чрезмерно роскошное убранство церквей и стремился всячески ограничить культ святых. Он настоятельно требовал сократить продолжительность мессы до трех четвертей часа, рассматривал церковную службу как вполне обыденный общественный ритуал, оправданный лишь ввиду его воспитательных задач. Потомственный аристократ из старой и влиятельной семьи, он, по-видимому, оставался вполне равнодушным к светскому аристократическому лоску, чьим проявлением было и покровительство талантам, и тяга к изысканным художественным впечатлениям. Придворный театр Коллоредо не интересовал, университетский он запретил. Зато велел учредить городской публичный, передав ему свой *ВаННаиз,* ранее предназначенный для придворных танцевальных увеселений и маскарадных празднеств (он располагался на площади Ганнибала, напротив жилища Моцартов). Здесь выступали немецкие странствующие труппы, ставились драматические (и лишь изредка музыкальные) спектакли. Публичный театр в провинциальном южнонемецком городке — это, конечно, не то место, где процветал аристократический вкус. Скорее, это некое просветительское учреждение, призванное под бдительным оком правителя улучшать нравы его подданных.

Коллоредо, вероятно, можно отнести к типу воспитателя-педагога, сурового и требовательного наставника. Недаром одним из положительных результатов его правления стала школьная реформа. Он предпринял также немало других «цивилизующих» мер: распорядился ввести в городе ночное освещение, выделил для ремонта муниципального дома для душевнобольных 12 000 гульденов, сэкономленных на сравнительно скромном праздновании 1200-летия христианизации Зальцбурга (1782)[а].

Словом, архиепископ принадлежал к тому направлению в австрийской общественно-политической жизни, в котором своеобразно преломились тенденции просветительства. Оно вошло в историю как «йозефинизм» — по имени его лидера, императора Иосифа (Йозефа) II. В тонких сплетениях партийных течений начала 1770-х годов Коллоредо был человеком Иосифа II, и его утверждение на посту князя-архиепископа прошло с явным нажимом сверху: лишь с тринадцатого раза его кандидатура получила большинство голосов на выборах высшего епископского консилиума в Вене.

ТЬе МогаП Сотрепёшт. Ор. *ей.* Р. 60.

Инфантилизм и бунтарство

Л
Н
Он
О
О
К
нР
К
ГО
8

Зальцбургские обыватели встречали княжеские реформы без восторга. Сегодня мы способны увидеть их позитивные последствия, тогда же в глаза бросались скорее отрицательные стороны. Такое впечатление еще усугублялось своевольным и высокомерным характером Коллоредо. Даже весьма образованным подданным, таким как Леопольд Моцарт, его вольномыслие казалось вопиющим. Леопольд пишет:

> И впрямь позади епископской театральной ложи в саду, где колонны, строят помещение, чтобы сверху играли, а снизу? — Бани! — да, да, бани! Как у языческих императоров в Риме рядом с театрами по временам бывали бани, как в Поццуоли под Неаполем — / Ъа%т ей Иегопе. Смейся! — мы постепенно идем к Св. Себастьяну![0]

Последний комментарий таит в себе двойной смысл: у прихода Св. Себастьяна тогда как раз располагался местный приют для душевнобольных. Леопольд намекает на то, что горожане катятся к сумасшествию, а может быть, есть и другой подтекст: правоверных католиков при таком «языческом» правлении ждет мученическая участь раннехристианских святых. В том же письме Леопольд с иронической похвалой упоминает о громоотводах, которые епископ распорядился установить над замком Мирабель. «Я хочу посоветовать оградить также и

резиденцию; князю нужно всегда иметь над собой громоотвод, чтобы злые пожелания и проклятия публики по поводу нового налогового уложения не возымели своего действия»[15].

И все же растущая взаимная неприязнь между семейством Моцартов и Коллоредо в основе имеет не политические или социально-реформистские причины, но скорее общекультурные, гуманитарные и отчасти эстетические. Архиепископ получил хорошее и даже утонченное образование. Аристократическое воспитание и многолетнее пребывание в *Со11е&ит Сегтатсит*[c] в Риме не должны были пройти бесследно. Но, к сожалению, все это, помноженное на самоуверенность Коллоредо, привело, скорее, к негативным результатам. Князь-архиепископ, по-видимому, не был в состоянии адекватно оценить способности своих подчиненных. В одном из писем Вольфганг иронизирует по поводу похвал своим композициям, рассыпаемых мангеймскими коллегами: «Хотя все знали, что они мои, они все же очень понравились. Ни один не сказал, что они написаны *не хорошо,* все потому, что здешние люди ничего не понимают. — Им стоило бы спросить архиепископа, он бы их мигом наставил на истинный путь»[a]. В свою очередь Леопольд рассказывает сыну о разговоре Коллоредо с оберстхофмей-стером графом Францем Лактантиусом Фирмианом:

> Архиепископ сказал: «Вот теперь при нашей музыке стало одной персоной меньше». Тот ответил:«Ваша высококняжеская милость лишились большого виртуоза». — «Это почему?» — спросил князь. — Ответ: «Он величайший исполнитель на клавире, которого мне довелось слы-

а **Письмо от 28 мая 1778 г. — *Впе/еОА* II. 3. 359.**

Ь 1Ыс1.

с СоИедит Сегтатсит *ег* Нип^апсит — семинария для немецкоязычных католических

священников, учрежденная в Риме Папой Юлием III в 1552 г. *й* Письмо от 4 ноября 1777 г. — *Впе/еОА* II. 5. 101.

шать в моей жизни, да и на скрипке он служил Вашей милости достойную службу, а также бш по-настоящему хорошим композитором». Архиепископ замолк и не смог ничего на это возразить

И даже в той сфере, где сам Коллоредо имел некоторый опыт — в скрипичной игре, — его суждения бывали неосновательными. Тот же Леопольд в другом письме излагает мнение придворного скрипача Антонио Брунетти: «Он теперь ужасно тебя превозносит. И когда я, наконец, сказал, что ты играл на скрипке все же скорее удовлетворительно, он громко выкрикнул: “Что? Какого хрена! Он же все играет! Все это — упрямство князя, его непонимание,

оно ему самому боком вышло”»[ь]. Нам трудно оценить музыкальность Коллоредо: ни Леопольд, ни Вольфганг нигде не характеризуют его скрипичную игру. Но о степени его осведомленности в вопросах музыки можно судить по ироничному замечанию Моцарта: «Роль Осмина [в «Похищении из сераля». — *И. С., П. Л.*\ предназначена господину Фишеру, у которого по-настоящему превосходный бас; пусть мне архиепископ и сказал, что для басиста он поет слишком низко, но я его заверил, что в будущем тот станет петь повыше»[0].

Моцартов обижала и кадровая политика Коллоредо. Не пробыв в Зальцбурге и полугола, архиепископ в сентябре 1772-го встретился в Вене с итальянским оперным композитором Доменико Фискьетги и назначил его придворным капельмейстером в обход и Леопольда Моцарта (тогда вице-капельмейстера), и других видных зальцбургских музыкантов — Каэтана Адльгассера и Михаэля Гайдна. В 1750-е Фискьетги был одним из ведущих мастеров нарождающейся оперы Ьийа, но уже десятилетие спустя слава его несколько померкла, а пятилетнее пребывание на посту придворного капельмейстера в Дрездене стало откровенно неудачным — контракт с ним не продлили. Нечего и говорить, что и в Зальцбурге он не смог себя проявить. Что сыграло решающую роль в его назначении: былая слава буффониста? — ведь о любви архиепископа к комическому жанру изредка упоминается; или, может быть, его итальянское происхождение? — ведь все капельмейстеры, ангажированные Коллоредо в Зальцбург, были итальянцами. В июле 1777 года Фискьетги сменил Джакомо Руст (Руста) — также известный итальянский композитор, выходец из Неаполя, блиставший в венецианских театрах. Но он пробыл в Зальцбурге чуть более полугола (до февраля 1778-го), так как приальпийский климат плохо сказался на его здоровье. В парижской переписке с сыном Леопольд Моцарт саркастически упоминает о многочисленных безуспешных попытках архиепископа, «забросавшего всю Италию письмами», привлечь в Зальцбург нового капельмейстера. Речь заходила и о набиравшем популярность Фердинандо Бертони — но тот предпочел карьеру в Лондоне, и о менее знаменитом мантуанце Луиджи Гатта, которого Леопольд считал злостным плагиатором, некогда выдавшим раннюю симфонию Вольфганга за свою собственную. По-видимому, с Коллоредо уже никто не хотел иметь дела, так что Гатта появился в Зальцбурге лишь через пять лет — в 1783-м.

В том, как Моцарты реагируют на эти административные шаги, прослеживается явная закономерность. В своем прошении на имя архиепископа в августе 1777-го Вольфганг упоминает, что

«еще тремя годами ранее, когда

а Письмо от 4 октября 1777 г. — *Bne/eOA* II. 3. 34—35.
Ь Письмо от 9 октября 1777 г. — *Bne/eOA* II. 5. 41—42.
с Письмо от 26 сентября 1781 г. — *Bne/eOA* III. 3. 162.

А
н
Си
о>
Е
о
Я
А
д
ГО
К

я просил соизволения для поездки в Вену, Ваша милость мне объявили, что мне здесь не на что надеяться, и было бы для меня лучше поискать счастья в других местах»[3]. Речь идет о 1774 годе, когда Коллоредо начал искать капельмейстеру Фискьетти замену. Леопольд, по-видимому, предлагал либо себя, либо Вольфганга в качестве возможных кандидатур, но не встретил понимания — отсюда и упомянутое прошение об отъезде. Вторая попытка была предпринята в начале 1777 года. Заручившись рекомендательным письмом падре Мартини, Моцарты наверняка вновь обратились к архиепископу, но тот предпочел Руста. Тогда и последовало очередное прошение об отъезде — с тем, чтобы, по выражению Вольфганга, «приумножать свои таланты, как учит нас Евангелие», — на которое Коллоредо наложил полную сарказма резолюцию: «Настоящим даю разрешение отцу и сыну искать свое счастье где угодно на стороне, согласно Евангелию»[ь]. Как видно, ни при каких обстоятельствах князь не хотел признать, что местные немецкие музыканты (и в частности, Моцарты) в состоянии стать вровень с итальянскими мастерами.

Но, пожалуй, важнейшая причина разногласий состояла в том, что при зальцбургском дворе «музыка не в большом почете»[0], что «музыку у нас не любят, и вовсе не уважают»[11] и что «музыканты у нас не имеют никакого авторитета»[6], «у нас нечего слушать — нет театра, нет оперы!»[г] Моцарт с жаром пишет о невозможности отлучаться: «...если архиепископ не позволит мне раз в 2 года совершать путешествие, то мне будет совершенно невозможно принять этот ангажемент»[8]. Когда отец настаивает на его возвращении из Парижа в Зальцбург, Вольфганг чувствует «одну досаду и страх», стоит только ему представить себя «при этом нищенском дворе»[ь], где «за последние 5 или 6 лет музыка...

все более обогащалась тем, что для нее излишне, что ей вовсе не нужно, и, напротив, беднела тем, что необходимо, а совсем уж незаменимого была начисто лишена»'.

Все эти бесперспективные поиски заезжих «знаменитостей», совершенно далеких от реальных зальцбургских проблем, к тому же еще и за умеренную плату, представляются Моцарту абсолютно бесполезными. И все йозефи-нистские устремления Коллоредо экономить, сокращать издержки, «разумно» ограничивать художественную (прежде всего, музыкальную) жизнь города тем более не находят у него поддержки. Так что, если даже исключить множество факторов субъективно-личностного характера, можно сказать, что в идейном плане Моцарт противостоит реформатору Коллоредо скорее как консерватор-традиционалист. И эта социальная позиция вырисовывается из его суждений достаточно ясно. Он мечтает о таком положении дел, когда просвещенный властитель, аристократ с безупречным вкусом и пониманием тонкостей искусства подбирал бы знающих профессионалов, уважал их мнение и ремесло и, не жалея средств, доверял бы им устройство придворной и ритуальной музыки. Моцар-

а *йеШзсИОок.* 5.145.

Ь 1Ыд. 5.146.

с Письмо от 11 сентября 1778 г. — *Bne/eOA* II. 5. 473.

д Письмо от 9 июля 1778 г. — *Bne/eOA* II. 5. 395.

е Письмо от 7 августа 1778 г. — *Bne/eCA* II. 5. 439.

Г 1Ыд.

§ Письмо от 11 сентября 1778 г. — *Bne/eOA* II. 5.473.

Ь Письмо от 12 ноября 1778 г. — *Bne/eCA* II. 5. 507.

***[* Письмо от 7 августа 1778 г. — *Bne/eOA* II. 5. 439.**

товский опыт пребывания в вольном городе Аугсбурге с его более «демократическим» устройством культурной жизни не пришелся ему по нраву и афористично подытожен в письме одной фразой: «...я только обрадуюсь, когда снова окажусь в таком месте, где имеется двор!»[a] Поэтому ясно, что все экономические и «демократические» инициативы архиепископа в представлении Вольфганга оборачиваются все большим упадком культурного значения Зальцбурга, его про-винциализацией.

Разрыв между Моцартом и Коллоредо обсуждался в литературе столь часто, что нет нужды снова излагать все обстоятельства в подробностях. Вкратце ситуация развивалась следующим образом. 12 марта 1781 года архиепископ распорядился, чтобы Вольфганг, все еще остававшийся после постановки «Идоменея» в Мюнхене, вернулся на службу. Двор в это время как раз находился с визитом в Вене, куда и ему

надлежало прибыть. После приезда в столицу 16 марта Моцарт исправно принимает участие в «домашних» концертах архиепископа, а также играет в составе капеллы в других местах, к примеру на приеме у русского посланника князя Голицына (17 марта). *Топкйтйег-ЗоаеШ* (Венское общество музыкантов)[ь] обратилось к Моцарту с просьбой выступить в традиционном благотворительном концерте. Архиепископ возражал против свободных выступлений своих подданных, но венской знати удалось его упросить. Концерт состоялся 3 апреля. После этого возникла перспектива сольной академии Вольфганга (теперь уже платной), но Коллоредо решил отправить придворную капеллу в Зальцбург. Впрочем, сборы продлились месяц, и отъезд Моцарта был назначен только на 9 мая. Архиепископ планировал переслать с ним какую-то важную корреспонденцию. Однако к указанному сроку Вольфганг не успел получить свои венские гонорары, поэтому самовольно передвинул срок на три дня. Коллоредо был возмущен и в оскорбительной форме отчитал Моцарта. Тот, не сдержавшись, заявил о намерении уйти со службы и 10 мая через графа Арко-младшего[0] передал свое первое прошение об отставке.

Дальнейшие события развивались уже без непосредственного участия Коллоредо, видимо решившего каким-то образом замять дело. Прямого ответа на моцартовское прошение не последовало. Вместо этого в конце мая состоялась беседа Моцарта с графом Арко, который пытался уговорить Вольфганга изменить решение. Однако Моцарт настаивал на своем и передал графу второе прошение об отставке. Неясно, дошла ли до князя эта вторая петиция, но реакции снова не последовало. 8 июня Моцарт узнает о предстоящем отъезде Коллоредо и решает передать третье прошение сам при личной аудиенции. Из этого ничего не вышло. Все закончилось скандалом с графом Арко и печально знаменитым «пинком в зад». Формально отставка Моцарта так и не была принята, и он не без оснований опасался попасть под арест, случись ему оказаться в архиепископских владениях.

а Письмо от 17 октября 1777 г. — *Bпе/еСЛ II*. 5. 66.

Ь *Топкйпм1ег-$оае1а1* — венское благотворительное общество, созданное в 1771 г. по ини

циативе Флориана Гассмана для поддержки нуждающихся музыкантов, а также Дх вдов и сирот.

с Карл Йозеф граф Арко — камергер, советник и кухмейстер архиепископа Коллоредо —

был сыном графа Иоганна Георга Антона Арко, одного из самых влиятельных зальцбургских придворных чинов. Ирония судьбы состоит в том, что и граф Арко-старший, и его

дочь (родная сестра Арко-младшего) графиня Антония Лодрон принадлежали к числу самых деятельных покровителей и защитников Моцарта в Зальцбурге, в то время как граф Арко-младший волею обстоятельств вошел в число гонителей.

т
т)-

Инфантилизм и бунтарство

л
Н
Он
О
Е
О
К
мР
Х
го
К

Можно ли считать уход со службы результатом свободного выбора Вольфганга, его протеста против существующего социального статуса музыканта, его стремления порвать с зависимостью от высокородного суверена? Отчасти да. Возможно, успех «Идоменея» вновь укрепил его веру в собственные силы. Наверняка Моцарт жаждал реванша, провоцируя разрыв. В письмах отцу неприкрыто прорывается это желание: «О, как я хочу натянуть архиепископу нос, то-то была бы радость — да еще и с величайшим политесом, так чтобы ему было нечего и возразить!»[3] Но стоит ли все это возвышать до *бунта против системы*?

Моцарта не устраивает положение слуги, он предпочитает этому пусть и более неопределенное, но независимое существование в Вене. Но, во-первых, он не рассматривает это как *принципиальное* решение, скорее — как временное. В австрийской столице при императорском дворе постоянно происходят какие-то кадровые перемены, и он убежден (не без оснований), что со временем откроется вакансия и для него. А во-вторых, он не был, да и не мыслил себя первопроходцем на этом пути. Так, к примеру, его коллега и отчасти конкурент — педагог, пианист и композитор Леопольд Коже-лух — еще в 1778 году переселился из Праги в Вену и довольно быстро достиг прочного материального положения, так что в 1781-м даже ответил отказом на предложение Коллоредо занять после Моцарта его пост с окладом в 1 000 гульденов — то есть в два раза (!)

превышавшим моцартовский. То же можно сказать и о Яне Ваньхале, приехавшем в Вену в 1760—1761 годах из чешской провинции. Он очень быстро приобрел авторитет у венской знати, так что на свои доходы смог выкупить себя из крепостного состояния и в 1770-е вошел в число самых востребованных венских композиторов-симфонистов. Нет нужды упоминать о множестве итальянских мастеров. В 1770—1780-е годы они не столько служили на каких-либо стабильных должностях при дворе, сколько получали временные контракты, а то и довольствовались единичными оперными заказами. Ни один из этих вариантов Вольфганг в свой венский период не оставил без внимания.

Леопольду Моцарту, как и многим его сверстникам, все эти перемены в социальном статусе музыканта далеко не во всем были понятны. Мастера старшего поколения редко решались порывать пускай и с провинциальным, но прочным положением — например, Йозеф Гайдн или Карл Диттерс фон Диттерс-дорф. Тенор Келли, вспоминая о квартетных вечерах у певицы Нэнси Стораче, заметил по поводу исполнителей: «...хоть ни один их них не выделялся в своем владении инструментом, но все же добрая толика искусства была им свойственна, и она будет признана, если я назову их имена: Гайдн (первая скрипка), барон Диттерсдорф (вторая скрипка), Ваньхаль (виолончель) и Моцарт (тенор [вероятно, альт. — *И. С., П.* Д.])»[ь]. В этом необыкновенном ансамбле было два капельмейстера с постоянной должностью при провинциальных дворах (Гайдн и Диттерсдорф) и два венских «свободных художника» (Ваньхаль и Моцарт). Как видно, разница в положении не стала препятствием для их общения, как и не помешала Моцарту принять позднее пост придворного камерного композитора и ожидать должности в соборе Св. Штефана.

а Письмо от 4 апреля 1781 г. — *Bпе/eCA III.* 5. 102. Ь *ОеийсНОок.* 8.455—456.

О странностях лю ви ˆез описания отношений с женщинами не обходится ни одна из биографий Моцарта. Стэффорд, суммируя оценки, пишет о двух распространенных трактовках того, какую роль «Ева» сыграла в жизни композитора[3]. В первом случае это история о Моцарте-донжуане, волоките, не пропустившем мимо ни одной певицы, ученицы и горничной. Во втором — о том, как гений стал игрушкой в женских руках и жертвой женских хитростей. Главной героиней в обоих «сюжетах» оказывается его жена. Констанца предстает, соответственно, либо как страстотерпица, прощавшая мужу его слабости, либо как пустая, взбалмошная и при этом хитроумная «охотница за удовольствиями», которая не могла быть достойной парой гению.

Обе легенды одинаково далеки от истины, хотя и не перестают обрастать в литературе массой подробностей. Как установил все тот же Стэффорд, обе возникли в XIX столетии. Впрочем, у них есть некий общий знаменатель: так или иначе, но роль женщин (сколько бы их ни было) оценивается как негативная, ставшая одной из причин жизненного краха, кем бы Моцарт не выступал — соблазнителем или жертвой.

В гипотетический «донжуанский список» Моцарта попал целый ряд имен: до женитьбы — кузина Мария Анна Текла, Алоизия Вебер, Розочка Кан-набих (дочь мангеймского капельмейстера Кристиана Каннабиха), «маленькая Кайзерова» (мюнхенская певица Маргарет Кайзер); после — венские ученицы Тереза фон Траттнер, Мария Магдалена Хофдемель, певицы Катарина Кавалье-ри (первая Констанца в «Похищении из сераля»), Нэнси Стораче (первая Сюзанна в «Свадьбе Фигаро»), Катерина Бондини и Тереза Сапорити (первые Церлина и Донна Анна в «Дон Жуане»), Генриэтта Бараниус (исполнительница партии Блонды в берлинской постановке «Похищения»), Барбара Герль и Анна Готлиб (первые Папагена и Памина в «Волшебной флейте»), и, как говорится, служанок несть числа. Насколько реальны основания в каждом конкретном случае?

Где-то отправной точкой послужили посвящения музыкальных произведений. Терезе Траттнер, как известно, Моцарт презентовал с-то1Гную Фантазию и сонату (КУ 475 и КУ457), Энн (Нэнси) Стораче — арию в сопровождении фортепиано и оркестра *СН'ю тг хогсИ <Л 1е* КУ 505. Этот дуэт, написанный, как упомянул Моцарт в собственном Указателе сочинений, «для мадемуазель Стораче и для меня», Эйнштейн считал «объяснением в любви звуками»[ь]. Ученого столь воодушевила его лирическая экспрессия, что он выдвинул версию, будто бы Моцарт переписывался с певицей после ее отъезда из Вены в Лондон, и что Стораче хранила эти письма, как драгоценность, но потом почему-то их уничтожила. Красивая история, но не более чем легенда — потому что никаких следов этих писем нет, нигде ни одного упоминания. Помимо этого, романтический образ музы не слишком подходит самой Стораче. Она была, без сомнения, очень одаренной певицей, с большим успехом исполняла в Вене (1783—1787) первые роли во многих итальянских операх. Правда, в отличие от профессиональной карьеры, ее семейная жизнь сложилась не слишком удачно. Композитор и скрипач Джон Абрахам Фишер был намного старше ее и к тому же имел отвратительный характер. Так что самому Иосифу II пришлось вмешаться и пресечь его издевательства над певицей, а впоследствии аннулировать их брак и даже выслать

Фишера из ВеньГ. Впрочем, Нэнси не осталась в одиночестве. После развода с Фишером она жила

а *ЗифЫ.* Р. 118 ГГ.

Ь *Эйнштейн.* С. 86.

с *С1т Р.* Мотаг! апё Нб С|гс1е. а Вюˆга Яса! ЕИсЯопагу. Ые \у Науеп апс! Ь., Уа1е иш Рге$$, 1993 Р 147.

О странностях любви

Л
н
а
о
К
Л
к
СО
8

в гражданском браке с Франческо Бенуччи, первым Фигаро в опере Моцарта[3]. Но предположить одновременно связь также и с Моцартом (а в столице вряд ли что-либо подобное можно было скрыть) — ситуация практически невероятная, грозившая всем участникам крайне неблагоприятными последствиями, вплоть до потери расположения со стороны императора.

Версия о романе с Терезой фон Тратгнер еще более сомнительна. Иоганн Томас фон Тратгнер и его жена были не только хозяевами квартиры, в которой Моцарты жили с января по сентябрь 1784 года, но и их близкими друзьями. Иоганн Тратгнер стал крестным отцом трех сыновей Моцарта (Карла Томаса, Иоганна Томаса Леопольда и Франца Ксавера Вольфганга), а его жена — крестной дочери Терезы. Каким бы влюбчивым ни был Вольфганг, крайне трудно представить, что адюльтер мог так просто уживаться с длительными дружескими, почти родственными отношениями семей. Открытый характер Моцарта и непосредственность в отношении с людьми прямо проти воречатзтой истории. Да и то сказать, взяв себе в привычку соблазнять симпатичных учениц, мог ли Моцарт в принципе рассчитывать на какие-либо уроки в Вене? Ведь конкуренция была велика, а слухи распространялись мгновенно. Так что, как бы ни претил Моцарту педагогический заработок, он вряд ли стал бы жертвовать своим реноме. Уроки давали не только доход, но и связи, которыми в первые венские годы он не пренебрегал.

Сведения и намеки на любовные отношения Моцарта с певицами в его операх также заслуживают крайне мало доверия. Более поздняя романтически беллетризованная публицистика вольно или невольно причислила к кругу моцартовских

возлюбленных почти всех его «оперных героинь». Был в этом, несомненно, великий соблазн. Знаток человеческих характеров, великолепно понимавший женскую душу, Моцарт, согласно представлениям XIX века, вполне мог и даже был обязан писать о том, что сам хорошо знал. Как было устоять перед искушением трактовать *опыты о любви* в его операх как отражение личного *любовного опыта*? Тем самым единство личности и творчества — лелеемый романтиками миф — получал и в случае с Моцартом закономерное и законченное воплощение.

Конечно, не следует впадать в другую крайность и представлять Моцарта неким ангелом, парящим в мире божественных мелодий и чуждым телесной стороне жизни. Но вообразить, например, что Вольфганг за неделю пребывания в Берлине (19-28 мая 1789 года) не только увлекся Генриэттой Бараниус, но и отбил ее у прусского короля, чьей любовницей, как повествует предание, она была[b], — невероятно. И если критически рассмотреть большинство подобных романов, приписываемых Моцарту, — результат будет таким же. Только три случая опираются на хорошо документированные свидетельства, прежде всего на переписку. Они также обросли немалым числом мифов и фантазий, и в противоречивых интерпретациях, накопленных за два века, разобраться не так-то просто. Но лишь эти случаи по-настоящему заслуживают внимания. Это отношения Моцарта с тремя женщинами: Марией Анной Теклой Моцарт, Алоизией Вебер (в замужестве Ланге) и Констанцей.

Итак, факты. Со своей кузиной ***Марией Анной Теклой*** Моцарт познакомился в Аугсбурге, где задержался на пару недель в октябре 1777 года по пути из

а 1Ы < 1. Р. 148.

Ь *8ш#оЫ*. Р. 123.

Мюнхена в Мангейм. Вместе с матерью они поселились в гостинице «Белый ягненок». Дом Франца Алоиза Моцарта — в нескольких шагах за углом. Франц Алоиз — младший брат Леопольда, единственный, с кем из аугсбургской родни Моцарты поддерживали отношения, — продолжил традиционное для рода переплетное дело, имел небольшое издательство, где печатал в основном церковную литературу[8]. В день приезда в Аугсбург мать с сыном нанесли родственникам визит. Девятнадцатилетняя Мария Анна Текла, судя по портрету, не была красавицей, зато имела чувство юмора и веселый нрав. Вольфганг и *Ва$1е,* очевидно, быстро поладили друг с другом. Из писем в Зальцбург к отцу вырисовывается портрет «кузиночки»:

> Я хотел бы написать тебе кое-что о моей милой девице

кузиночке.

Но я приберегу это на завтрашнее утро, так как нужно прийти в веселое расположение духа, чтобы похвалить ее так, как она того заслуживает. 17-го ранним утром пишу и настаиваю, что наша кузиночка прекрасна, разумна, мила, ловка и весела, так что мы с нею изрядно посплетничали. Она также некоторое время провела в Мюнхене. Действительно, мы целых два дня были вместе, она тоже немножко «язва». Мы подтрунивали над людьми, потому что это весело[b].

Чем занимались двоюродные брат и сестра, кроме того, что с наслаждением вышучивали близких и дальних знакомых? Марианна везде сопровождала кузена, в том числе и в собор Св. Ульриха, где Вольфганг опробовал старый орган, пообщался с церковными музыкантами и между делом спел канон с неким патером Эмилианом, правда свою партию с совершенно непристойным текстом *хоНо уосе*: «О ты, черный, поцелуй меня в зад»[c]. Совершенно ясно, что близость сестры провоцировала Моцарта к шалостям и проказам, которые оттеняли вполне серьезные визиты и мероприятия. В церкви Св. Креста, расположенной напротив гостиницы «Белый ягненок», Вольфганг много играл один и в сопровождении монастырских музыкантов (скрипичный Концерт КУ 218, клавирные Вариации на тему менуэта Фишера КУ 179), в зале городского собрания 22 октября дал большую академию. Он посетил клавирного мастера Иоганна Андреаса Штайна, прослушал игру его дочери-вундеркинда и дал советы. Вот, пожалуй, и все события, о которых Вольфганг сообщил отцу в Зальцбург. У Леопольда было свое мнение о племяннице, он предрекал, что ее «слишком близкие знакомства со священниками» не доведут до добра[11]. Перед отъездом Моцарт оставил в альбоме двоюродной сестры галантную запись по-французски: «Если Вы любите то же, что и я, любите саму себя»[8]. Из Мангейма он пришлет ей свой портрет в медальоне — на память.

а *ЗсНаё М.* (Н§.). Могапз егме 1леЪе. Оа$ Ва$1е Мапаппе ТЬек1а Могап. Аи§$Ъиг§, 2004.

5. 13-14.

Ь Письмо от 16—17 октября 1777 г. **— *Bпe/eCA* II. 5. 66 с Письмо от 17 октября 1777 г. — *Bпe/eCA* II. 5. 70—71.**

<1 Письмо от 20 октября 1777 г. — *Bпe/eCA* II. 5. 76. Прозорливый Леопольд как в воду глядел.

Мария Анна родила внебрачную дочь Йозефу, чьим отцом был аббат барон Теодор Франц фон Райбельд, человек знатный и богатый. В 1802 г. Йозефа вышла замуж за почтового экспедитора Франца Йозефа Штрайтеля и

получила в подарок от своего отца дом. Через три года Анна Мария Текла переехала жить к дочери и зятю. В ! 814-м вся семья поселилась в Байройте, где Анна Мария Текла и скончалась в 1841 г., пережив своего двоюродного брата на полвека. В 1965 г. на байройтском почтамте была установлена памятная доска в честь женщины, которая вошла в историю как первая возлюбленная Моцарта, е Цит. по: *ВсНайМ.* (Не-)- Ор. ей. 3. 31.

О странностях любви

л
н
л
аэ
о
К
43
К
ГО
К

Имеется и забавное «послесловие». Леопольд, в духе зальцбургских грубоватых острот, заказал художнику мишень для стрельбы из пневматического ружья: на фоне достопримечательностей Аугсбурга юноша и девушка прощаются, утирая слезы огромными платками. К картинке прилагались стихи:

> Прощай, милая кузина! — Прощай, любимый братец!
Счастливого тебе пути, здоровья и хорошей погоды.
Мы весело провели 14 дней, что делает прощанье Печальным для обоих.
Жестокая судьба! — Ах! Едва она появилась,
Тут же и исчезла!—
Кто смог бы удержаться от слез?[0]

На этом аугсбургская история могла закончиться, если бы не сохранились девять писем Вольфганга к *Ваз1е* из Мангейма и Вены, написанных в 1777—1781 годы. Они никакие вписывались в рамки академических биографий, и даже образ «Моцарта-донжуана» не вполне способен снести те вольности, что в них содержатся. Ратующий за свободу, а на деле пуритански-благопристойный XIX век не переварил их стилистики — все столетие письма тщательно скрывали. Констанца позднее заявила издателям, что «...конечно, безвкусные, но тем не менее смешные письма к его двоюродной сестре несомненно заслуживают упоминания, однако не полной публикации»[ь], а старший сын вообще считал, что их следует уничтожить. Впервые на немецком

языке без купюр они были изданы лишь в 1963 году, а на русском — только в 2000-м, причем особым разделом[0].

Причина в том, что письма Вольфганга к Марии Анне Текле пересыпаны веселыми непристойностями на анально-фекальную тему. Он рифмует все со всем, изобретает новые слова, заставляя «милую девицу-сестрицу» краснеть и смеяться:

> Наидражайшая сеструха-страшнуха!Я исправно получил Ваше дорогое для меня послание и из него заключил-закрутил, что господин Браток-молоток и госпожа Сестрица-крольчица и Выв отменном расположении духа-муха. Мы также, слава Богу, отменно здоровы-коровы. [...] Тем лучше — лучше тем! [...] Вы пишите, да, Вы высказываетесь, Вы открываетесь, Вы оглашаете, Вы сообщаете мне, Вы заявляете, Вы мне намекаете, Вы уведомляете меня, Вы доводите до моего сведения, Вы со всею ясностью провозглашаете, Вы требуете, Вы жаждете, Вы желаете, Вы хотите, Вы вожделеете, Вы приказываете мне тоже послать Вам мой портрет-кларнет. ЕН Ыеп, я Вам его непременно пошлю-навалю. Да, признаюсь (ош, раг та 1а /о1), насру тебе на нос так, что у тебя повиснет борода. Кстати, все ли у Вас еще спуни-куни-

файт ?---Что ?--Все ли Вы еще любите меня ?--Я надеюсь! Тем

лучше — лучше тем!Да, вот так на свете этом — кому кошель, а кому

а 1Ыд. Сегодня мишень, нарисованная по этому описанию, находится в доме-музее Моцарта в Зальцбурге.

Ь *Байер Е.* Письма к кузине. Предисловие // Вольфганг Амадей Моцарт. Письма. / Сост., введ. и ред. пер. А. Розинкина; пер. с нем., фр., итал., лат. М., 2000. С. 382. с Вольфганг Амадей Моцарт. Письма. Указ. соч. С. 390—409.

монеты. Кого Вы любите больше всех?--Меня, не правда ли?--

Я надеюсь![...]

Всем моим дорогим друзьям привет-штиблет,

Мйегнам от 5 ярбятко 7771 [правильно «ярбяон»]“.

И так далее, в том же духе. Никогда ни до, ни после «туалетная» лексика так обильно не усыпала письма Вольфганга, хотя на описаниях физиологических отправлений в те времена, да еще на юге Германии, не лежало такого табу, как в последующие два века. Вольфганг в письмах к отцу свободно называет вещи своими именами, и отец, нимало не смущаясь, отвечает тем же. Более того, если вчитаться в эти письма, то понимаешь, что о любовных или тем более сексуальных отношениях в них нет ни слова. Так были ли близки молодые люди? Всего два фрагмента из писем намекают на более тесный контакт: «Почему

бы Вам не сделать мне это?--Почему бы нет? Хотел бы я

знать! Я ведь тоже

сделаю это, если Вы хотите, почему бы и нет?--Почему бы мне не сделать Вам

это? — — Хотел бы я знать, почему бы нет?»[ь] — поток двусмысленных намеков в письме Моцарта начался с совершенно невинной просьбы: передать одной аугсбургской знакомой извинения за задержку обещанной Сонаты для клавира. Второй пассаж: «Между прочим, с тех пор как я уехал из Аугсбурга, штанов я не снимал; — разве что ночью, перед тем как ложиться в постель»'.

Впрочем, этими намеками все и ограничивается. На самом деле письма к кузиночке — самое яркое в эпистолярном наследии Моцарта проявление словесной игры, до которой он был великий охотник. Все эти бесчисленные вариации на тему одного и того же глагола, все эти зеркальные перестановки — «тем лучше — лучше тем», бесконечные рифмы, забавные перевертыши и ротации букв в словах и цифр в числах («Мйегнам» вместо Мангейма и «5 ярбятко 7771» вместо 5 октября 1777) — все это плоть от плоти тех художественных игр, которыми полна музыка Моцарта. Так же, как со словами, он играет с мотивами, фразами, фактурными фигурами и даже музыкальными формами. Уже только за то, что кузина вдохновила его на такие беззаботные и раскованные эпистолярные забавы и при этом скрасила Вольфгангу не столь уж радостные дни в Аугсбурге и Мангейме, она достойна самых теплых слов. Особенно за поддержку во время возвращения из Парижа в Зальцбург в конце 1778 года, когда Моцарт, похоронив мать, нигде не найдя достойной работы, под конец в Мюнхене пережил разрыв со своей первой настоящей возлюбленной. Кузина приехала к Моцарту в Мюнхен, а затем отправилась вместе с ним в Зальцбург.

Первая серьезная любовь Моцарта — ***Алоизия Вебер*** — была дочерью копировальщика нот и суфлера мангеймского театра. Вначале Вольфганг упомянул о ней мимоходом, описывая поездку в небольшой городок Кирхеймбо-ланден, в имение принцессы Оранской, где они оба участвовали в концерте:

> Она по-настоящему великолепно поет, и у нее прекрасный чистый голос.

У нее нет только сценических навыков, а то ее взяли бы примадонной в любой театр. Ей всего 16 лет. Ее отец — в высшей степени порядочный немец, который хорошо воспитывает своих детей, и именно в этом

а Письмо от 5 ноября 1777 г. — *Bne/eCA* II. 5. 104-106 (пер. Е. Байер. — Там же. С. 390-394).

Ь Письмо от 5 ноября 1777 г. — *Bne/eCA* II. 8. 105 (пер. Е.

Байер. — Там же. С. 393).

с Письмо от 3 декабря 1777 г. — *Bne/eCA* II. 8. 164 (пер. Е. Байер. — Там же. С. 397).

О странностях любви

A
Н
О.
О
2
О
8
A
8
го
8
*

причина, почему девушку здесь преследуют. У него шесть детей, пять девушек и сын. [...] Мою арию... она поет превосходно[a].

Чувствуется, что Вольфганг взволнован. С похвалы голосу Алоизии он сбивается на невнятные намеки на какие-то преследования завистников, пишет о пяти (!) вместо четырех дочерях, занижает возраст Алоизии по крайней мере на год. В последующих письмах к отцу восторги по поводу голоса и музыкальности Алоизии становятся все более и более пылкими. Вольфганг начинает с нею занятия, он пишет для нее арию *Иоп зд д'опде у1епе* на стихи Пьетро Мета-стазио из либретто оперы «Олимпиада»:

> Когда я закончил ее, то сказал МИе Вебер: Выучите сами эту арию,

спойте ее по Вашему %из!о [вкусу]; потом дайте мне послушать ее, после этого я скажу Вам откровенно, что мне нравится и что не нравится. Через два дня ... она пропела мне ее, сама себе аккомпанируя. Я должен был признать, что она спела ее точно так, как я того желал и как мне бы хотелось научить ее*.

Насколько по стилю беседа с Алоизией, пересказанная в письме к отцу, отличается от написанного в тот же день послания к Марии Анне Те-кле! В отношении к Алоизии нет и следа легкомысленной бравады, отличающей общение с кузиночкой. Моцарт в полном восторге от своей ученицы, его вдохновляет сама роль ментора юной девушки (может быть, не случайно он преуменьшал ее возраст?). Всю жизнь во всех житейских вопросах его опекал отец, даже в поездку он, молодой мужчина, отправился вместе с матерью. Теперь же Вольфганг сам опекает и наставляет, и это новое, «взрослое» ощущение наполняет его

восторгом не менее острым, чем радость от успехов Алоизии. Вне всякого сомнения, на этот раз путь *любви* прокладывало *искусство,* восхищение Алоизией-певицей питало лирические чувства. Сложно даже сказать, что было причиной, а что следствием. Духовная близость дарила переживания столь яркие и глубокие, какие до этого времени у него не вызывала ни одна женщина.

Моцарта вдохновляет роль советчика и спасителя «бедной семьи». Он весь с головой уходит в устройство будущей карьеры своей возлюбленной. Перед ним открылась заманчивая перспектива создать творческий тандем «композитор - певица». В XVIII веке такие прецеденты уже встречались, причем с одним из таких семейств Моцарты были лично знакомы. Композитор Иоганн Адольф Хассе и примадонна Фаустина Бордони составили легендарную пару, в которой оба супруга, поддерживая друг друга, достигли максимальных высот в своей карьере. Нечто подобное, вероятно, вообразил себе и Вольфганг.

Моцарт настроен серьезно. Его занимают не только совместные творческие планы с Алоизией. Узнав о выгодной женитьбе одного из зальцбургских друзей, он излагает отцу свое отношение к вопросам семьи и брака. Исключительное чувство собственного достоинства, гордость аристократа не по крови, а по духу, выраженные в этом «кредо», показывают, что для себя Моцарт уже все решил и теперь стремится убедить своего отца в правильности принятого решения:

а Письмо от 17 января 1778 г. — *Bne/eCA* II. 8. 226—227. Ъ Письмо от 28 февраля 1778 г. — *Bne/eCA* II. 8. 305.

>

Знатным людям не дано выбирать себе жен по вкусу и по любви, но только из интереса или всяких побочных соображений... Мы же — бедные простые люди, и мы не только должны брать себе в жены тех, кого любим и кто любит нас, но хотим и можем себе это позволить... Нам не нужны богатые жены, поскольку наше богатство ...у нас в голове — и его у нас никто не может отнять, разве что отрубить голову.

Любовь к Алоизии оказалась очередным толчком к обретению самостоятельности. Леопольд пытается предостеречь Вольфганга от ошибок, используя все возможные аргументы. Он жалуется, увещевает, грозит, пугает, взывает к чувству долга, обращается к детским воспоминаниям, наконец, приказывает: «Марш в Париж! И не тяни, поставь себя в ряд великих людей, — аи1 Саеваг, аи1 шЫ1»ь.

Итак, на одной чаше весов — семья, долг перед родителями, собственная карьера, на другой — любовь к Алоизии. Что

творилось в душе Моцарта, когда он был поставлен перед столь жестоким выбором? На что он мог опереться? Трудно сказать, насколько его чувство к Алоизии было взаимным. По-видимому, она также была к нему неравнодушна, но относилась без того трепета и жертвенной преданности, которые испытывал по отношению к ней Моцарт. Он был готов положить к ее ногам все. Не исключено, что юная Алои-зия была к такому дару не готова, а может быть, он был ей попросту не нужен. Так или иначе, но треугольник «отец — сын — возлюбленная» разрешился печально. Моцарт подчинился воле Леопольда. Приказ «Марш в Париж!», отданный из Зальцбурга, был выполнен.

Этот конфликт бросил тень на дальнейшие отношения Вольфганга с отцом. В письмах еще сохранены все привычные почтительные формулы: «100 000 раз целую Ваши руки и остаюсь Ваш послушнейший сын...», однако в броне послушания появилась трещина. И вплоть до смерти Моцарта-отца она только увеличивалась, пока не привела к почти полному отторжению, когда в письмах к дочери Леопольд именовал Вольфганга не иначе как «твой брат».

Из парижских писем Моцарта к Алоизии сохранилось всего одно. Поражает его тон — нежный, однако при этом почтительный и даже несколько церемонный. Опять «впереди» любовных чувств идет музыка. Моцарт увлеченно пишет о новой арии, сочиненной для Алоизии, интересуется ее мнением, дает советы по исполнению. О любовных переживаниях сказано только намеком. Порыв искреннего чувства, заставлявший Моцарта усыпать восклицательными знаками письма, адресованные отцу, здесь едва уловим. «Целую Ваши руки», «сердечно обнимаю», «счастливейший миг, когда могу Вас вновь увидеть» — во всех этих выражениях больше тоски, чем пыла и любовного нетерпения.

Из Парижа в Зальцбург Моцарт возвращался почти тем же маршрутом, по которому год назад ехал с матерью. Только теперь путь окрашен в сумрачные тона. Без какого-либо участия Вольфганга Алоизия получила выгодный контракт в мюнхенской опере, а вместе с нею в столицу Баварии перебралась и вся семья Веберов. Моцарт узнает об этом еше в Мангейме и сообщает отцу со странной смесью удовлетворения и горечи. Он приберегает новость к концу

Письмо от 7 февраля 1778 г. — *Bne/eCA* II. 5. 264.
Письмо от 12 февраля 1778 г. — *Bne/eCA* II. 5. 277.
<Г)
О странностях любви
Л

Н
Он
о
а
Ь
К
К
СО
8
*

письма, посвященного рассказу о том, как радушно его встретили в Мангейме («мадам Каннабих была вне себя от радости», «все уже в курсе, что я здесь, поэтому можете присылать мне письма без адреса, просто указав имя»), как его буквально рвут на части («я еще ни разу не обедал дома»), какие новые возможности возникли для творчества (директор немецкой труппы Дальберг «не отпускает меня до тех пор, пока я ему не напишу дуодраму» на манер мелодрам Иржи Бенды[a]). И только в заключение — сухо и буднично: «Из мангеймских историй меня больше всего обрадовало, что у Веберов все сложилось так хорошо. Они получают теперь 1600 флоринов. Одна дочь — 1000 и еще отец 400 и 200 как суфлер. Каннабих сделал для этого больше всех»". Особого восторга в тоне Вольфганга не ощущается, между письмами, написанными до Парижа, и этим — пропасть. Роль «спасителя семейства» уже не актуальна, противопоставить высокому окладу примадонны нечего. Моцарта же, как ни оттягивай он возвращение, ожидала постылая служба при «нищенском», по его выражению, зальцбургском дворе.

Встреча с Алоизией в Мюнхене оказалась даже более холодной, чем ожидал Вольфганг. Ниссен описал ее, вероятно, по рассказам Констанцы:

> После возвращения из Парижа Моцарт из-за траура по своей матери по французскому обычаю пришел в красном камзоле с черными пуговицами. Он столкнулся с тем, что отношение Алоизии к нему изменилось. Казалось, что тот, о котором она раньше вздыхала, ей вовсе незнаком. Тогда Моцарт бросился к клавиру и громко спел: «Расстанусь я легко с девчонкой, коль больше ей не мил»[c].

По-видимому, объяснение состоялось сразу после Рождества, так как 29 декабря Вольфганг обронил в письме к отцу: «Я сегодня не могу ничего — только плакать. Я ведь всегда имел слишком чувствительное сердце»[1].

Осенью 1779 года Алоизия, прослужив в Мюнхене всего один сезон, перебралась вместе со всей семьей в Вену, где получила

место в Немецкой опере. Впоследствии она пела и в итальянской труппе, что для немки можно считать большим успехом. В 1780-м она вышла замуж за актера и художника Йозефа Ланге, родила в этом браке шестерых детей, хотя и не была особенно счастлива. Винсент и Мэри Новелло, навестившие ее в 1829 году, писали, что муж покинул Алоизию и дает ей крайне мало денег, так что она вынуждена зарабатывать уроками и в своем преклонном возрасте терпит большую нужду'.

После переезда в Вену Моцарт поддерживал с Алоизией отношения, — естественно, они были совершенно иными, чем раньше:

> С Лангихой я был дураком, это правда, только кем мы не бываем, когда влюбляемся! Но я по-настоящему любил ее и чувствую, что и теперь

а Дуодрама — разновидность мелодрамы, музыкально-сценического жанра, в котором используется декламация на фоне музыки. В дуодраме участвуют два персонажа, иногда хор. Самые известные образцы — «Ариадна на Наксосе» и «Медея» И. Бенды (обе — 1775 г.).

Ь Письмо от 12 ноября 1778 г. — *Bne/eOA* II. 8. 505-507. с *N1336(1O. N.* Op. ей. 8. 414—415.

О Письмо от 29 декабря 1778 г. — *Bne/eOA* II. 8. 529.

е (1ˆoye11o V. & M.] Ете ˆШаЪП *m* МохаП. Э^е Ке1$е1а§еЪйсНег аи$ дет .1а11ге 1829. P. 127.

она мне все еще не безразлична. Счастье, что ее муж — ревнивый болван

и никуда ее не пускает, так что мы редко видимся“.

Позднее он напишет о бывшей возлюбленной как о женщине лживой и кокетливой. Впрочем, не стоит принимать эти слова за чистую монету: в них все еще сквозит незабытая обида. Но в Вене он вновь сотрудничал с Алои-зией, выступал в ее бенефисных концертах. Она пела мадам Херц на премьере «Директора театра» (7 февраля 1786 г.), сменила Катарину Кавальери в партии Констанцы («Похищение из сераля»), исполнила роль Донны Анны в венской постановке «ДонЖуана» (7 мая 1788 г.). Уже после смерти Моцарта Алоизия выступила в роли Секста в «Милосердии Тита» (в концертных исполнениях в Вене 29 декабря 1794 и 31 марта 1795 г., а также во время гастрольного тура с Констанцей по Германии в 1795 г.)ь.

Как могла бы сложиться совместная жизнь Алоизии и Вольфганга? Если бы они встретились немного позже, когда Моцарт с триумфом поставил в Мюнхене «Идоменея», или в Вене в пору успеха «Похищение из сераля», и Алоизия пела бы в его операх, то результат, наверное, мог бы быть другим. Однако этого

не случилось, что не помешало Алоизии, пережившей Моцарта на 48 лет, считать именно себя истинной музой гения. В разговоре с Мэри Новелло она утверждала: Вольфганг «до последнего дня своей жизни любил только ее и боялся, что это вызовет ревность ее сестры»[0]. На вопрос Мэри, почему она отвергла моцартовские ухаживания, Алоизия не смогла сказать ничего определенного. «Родители были бы согласны, — пишет Мэри, — но она не могла его тогда ни любить, ни оценить его талант и достойный внимания характер, но впоследствии сожалела об этом»[11].

Понять, чем продиктовано такое заявление, легко, это даже не требует комментариев. Интересно другое — то, какую роль знакомство с Алоизи-ей, любовь к ней сыграли в жизни Вольфганга. Прежде всего, они стали рубежом в его взрослении. Отношения с отцом *до* и *после* мангеймско-мюнхенской истории существенно отличаются. Серьезное, хотя и не реализованное чувство обострило желание порвать «пуповину», связывавшую его с Зальцбургом (и, в конечном счете, с отцом). Кроме этого в отношении Моцарта к Алоизии повторился сюжет, многократно встречавшийся в истории: любовь художника к своей модели. Юная певица позволила Вольфгангу почувствовать себя учителем и наставником. Одновременно их отношения ярко выявили присущее Моцарту качество: его воспламеняло *проявление артистизма, музыкального таланта.* То, что молва приписывала Моцарту романы практически со всеми певицами, исполнявшими партии в его операх, конечно, далеко от истины. Но только если

а Письмо от 16 мая 1781 г. — *Bпе/eCA Ш.* 5.116—117.

Ь Специально для Алоизии Моцарт написал семь концертных арий: *A1capйго, 1о соп/еззо...*

N0/130 (1'опс1е угепеКУ294 (1778), ***РороИ сИ Теззафа...***/о ***поп сШеёо, е?егт Ое1***КУ316/3006 (1778—1779), ***№Нт1 тетеп Оапк, ШгНоШеп Соппег!***КУ383 (1782), ***М1а зрегап^а ас1ога(а... АН, попзт, диа!рера 31а***КУ416 (1783), ***Уоггег зр1е$ат, оИ Шо... АН соте, рапИе***КУ418 (1783),

N 0 , по, ске поп зе/сарасе **КУ419 (1783)** ***иАНзе т ае1, Ьет $пез1е11е*** **КУ538 (1788). Сцену из «Альцесты» на стихи Р. Кальцабиджи *РороИ сИ Теззафа,* сочиненную еше в Париже, Моцарт преподнес Алоизии 9 января 1779 г., за четыре дня до отъезда в Зальцбург, уже после разрыва, что, конечно, выдает благородство его натуры и еше — неразрывную связь музыки с той, чьим искусством она была вдохновлена.**

с [Лоте//© *V & M.)* Еше ОДШаЬЛ *т* МогаП... Р. 128.

а 1Ыа.

*

А

Н
о.
о
Е
о
8
А
8
со
8

под «романом» понимать банальную супружескую измену. XVIII век предоставлял оперному композитору богатые возможности творить своих персонажей с оглядкой не только на диапазон голоса или технику исполнителя, но и на его характер. Почему тогда не допустить, что резонанс имели и личные качества певиц, к которым Моцарт испытывал симпатию? Может быть, та образная характерность и индивидуальность, что отличает его Сюзанну, действительно несет на себе отпечаток личности Нэнси Стораче? — по крайней мере, того, как ее понимал и воспринимал Моцарт. Не случайно и образ Алоизии гораздо более рельефно проступает в той музыке, которую Моцарт для нее написал, чем в его высказываниях о ней.

И наконец, *Констанца.* Мало кто из биографов Моцарта удостоил его жену доброжелательным отзывом. Рассказу об их женитьбе посвящено множество страниц. В зависимости от лояльности автора, эта история трактуется либо как «битва за Констанцу» и «история двух Констанц» (имеется в виду совпадение имен с героиней «Похищения из сераля»), либо как операция по завоеванию жениха, организованная мамашей Вебер в союзе с опекуном дочерей (Фридолин Вебер, как известно, к тому времени уже два года как умер) и самой невестой. Обе версии в той или иной степени опираются на факты. Порвав с архиепископом, в апреле 1781 года Вольфганг поселился в пансионе, который содержала Цецилия Вебер. Еще в середине лета он, судя по письму, открещивается от самой мысли о браке:

> То, что я сейчас нимало не думаю о женитьбе, — это точно![...] Если

бы я и желал обрести счастье, женившись, то все равно не мог бы этого сделать, так как моя голова занята совсем другими вещами. Бог дал мне талант не для того, чтобы я его растратил на женщину и провел свои молодые годы в бездействии[a].

Затем в течение пяти месяцев — опять ни слова о каких-либо матримониальных планах, и вдруг — заявление о желании жениться на Констанце. Моцарт апеллирует к здравомыслию

Леопольда, рекламируя на все лады материальные выгоды брака и описывая по-бюргерски привлекательный образ потенциальной невесты — экономной и рачительной хозяйки, которая разве что не штопает себе чулки. Портрет, нарисованный в письме от 15 декабря, кардинально отличается от строк, посвященных Алоизии, и тем более от кратких и сочных упоминаний о «милой кузиночке». Констанца всего лишь «не безобразна», она даже «не остроумна». Ее главные достоинства — домовитость, скромность и здравый смысл. Честно говоря, мало что выдает в Моцарте страстно влюбленного жениха.

На протяжении следующих семи месяцев история развивалась по сценарию классической мелодрамы. На пути пары влюбленных воздвигались разнообразные препятствия, которые приходилось преодолевать: сопротивление Леопольда, шантаж опекуна Констанцы Иоганна Торварта, ханжеская забота о благопристойности Цецилии Вебер, пресловутое брачное обязательство, которое «ангельская девица милая Констанца» разорвала на глазах у жениха, козни и наговоры недоброжелателей («меня возмущает то, что мою

Письмо от 25 июля 1781 г. — *Bne/eCЛ* III. 5. 140.

>

милую Констанцу называли распутной»)[3]. Моцарт вновь, как и в случае с Ало-изией, примерил на себя одежды благородного рыцаря, который должен вызволить принцессу из лап хищной матери. После целого ряда событий (в том числе «побега» Констанцы из дома) 4 августа 1782 года молодые обвенчались в соборе Св. Штефана, так и не дождавшись благословения Леопольда (письмо пришло на следующий день).

Все эти подробности льют воду на мельницу тех, кто видит в произошедших событиях исключительно аферу и мошенничество по отношению к Моцарту. Слишком много в ней нарочитости и почти оперной театральности. Признать такой вывод без оговорок — значит в очередной раз подтвердить тезис о моцартовской инфантильности, о неумении объективно оценивать положение дел и отстаивать свои интересы. Так ли это?

Во-первых, во всей этой истории Вольфганг проявил себя вовсе не пассивной жертвой. Прежде всего, он вновь — уже вторично — отказался подчиниться воле отца. Сначала (решив не возвращаться в Зальцбург и порывая с архиепископом) он отстоял свою профессиональную и деловую самостоятельность. Теперь — а это было еще сложнее, — право распоряжаться своей личной жизнью. Хитрости мамаши Вебер, вся разыгранная комедия не шли ни в какое сравнение с натиском и нажимом со стороны Леопольда и, конечно, противостоять им было куда легче, чем

отцу. Женитьба на Констанце поставила точку в процессе, начатом четырьмя годами раньше в Мангейме историей с Алоизией. Общение с женщинами стало своеобразным катализатором, ускорившим обретение Моцартом человеческой зрелости.

Второй момент, над которым стоит задуматься: согласился бы Моцарт, устоявший перед требованиями Леопольда, сохранивший мужество в условиях психологически и эмоционально для него не комфортных, на то, чтобы им манипулировали люди отнюдь не «семи пядей во лбу»? Вряд ли, если бы не испытывал к Констанце действительно теплых чувств и очень сильного эротического влечения[1]'. Именно оно, по-видимому, послужило толчком к решительным действиям. В письме от 15 декабря 1781 года содержится знаменитый пассаж — признание в том, что физическая сторона любви для Моцарта была очень важна:

Природа говорит во мне так же громко, как и в любом другом, даже может быть громче, чем в ином большом и сильном детине. Для меня невозможно жить так, как живет большинство нынешних молодых людей. — Во-первых, я слишком религиозен, во-вторых, слишком люблю ближнего и слишком честен по убеждениям, чтобы я мог обмануть невинную девушку, и, в-третьих... слишком люблю свое здоровье, чтобы я мог возиться с потаскухами[c].

а Письмо от 22 декабря 1781 г. — *Bne/eCA* III. 5. 188.

Ь То, что Моцарту были важны в женщине внешняя привлекательность и шарм,

показывает случай с его ученицей Йозефой Барбарой Ауэрнхаммер, дочерью венского придворного советника по экономике. Она, по-видимому, не на шутку была влюблена в Вольфганга, по Вене даже распространились слухи о возможном браке. Моцарт весьма высоко оценивал ее как пианистку, посвятил ей шесть сонат для скрипки и фортепиано, выступал с нею публично: они играли Концерт для двух клавиров с оркестром КУ365/316а в доме Ауэрнхаммеров и в большом павильоне парка Аугартен. Однако физически она его совершенно не привлекала («...она толста, как деревенская девка, потеет» и пр.).

См. письмо от 22 августа 1781 г. — *Bne/eCA* III. 5. 151. с Письмо от 15 декабря 1781 г. — *Bne/eCA* III. 8. 180.

О странностях любви

нО

н

л

аэ
о
К
л
Х
Г)
К
К

Влечение к жене он сохранил вплоть до последних дней. Многие фрагменты моцартовской переписки — живое тому свидетельство. В апреле— мае 1789 года Моцарт ездил в Дрезден, Лейпциг, Берлин, надеясь расширить свои музыкальные контакты, получить выгодные заказы и, может быть, — пост капельмейстера при дворе прусского короля. Письма отправлялись в Вену почти ежедневно, в них Вольфганг даже более пылок, чем в свою бытность женихом:

> Думаешь ли ты обо мне так же часто, как я о тебе ? Ежесекундно смо

трю на твой портрет и плачу — наполовину от радости, наполовину от боли... (Будвиц, 8 апреля, не прошло и суток со времени отъезда); *Тоскую без известий от тебя. Надеюсь, что в Дрездене получу от тебя письмо* (Прага, 10 апреля);

Милая женушка, хоть бы уже получить от тебя письмо!Хотел бы я рассказать тебе все, что я проделываю с твоим милым портретом, ты могла бы посмеяться. Например, когда я его освобождаю из заключения, то говорю: здравствуй, Штанцерль [уменьшительно-ласкательное имя Констанцы — И. С., П. Л.]... *Когда же кладу на место, то делаю это так, чтобы он сам плавно проскользнул наместо... А в конце говорю: доброй ночи, мышка, добрых снов. Ну вот, думаю, понаписал всякой чепухи (по крайней мере, для других людей). Для нас же, которые так глубоко друг друга любят, это совсем не чепуха. Сегодня 6-й день, как я от тебя вдалеке, но мне кажется, что прошел целый год* (Дрезден, 13 апреля)".

Многие фрагменты моцартовской переписки доказывают, что у супругов были гармоничные отношения. По крайней мере, в том, что касалось эротики. После смерти мужа Констанца вымарала из писем целый ряд «нескромных», не предназначенных для чужих глаз выражений, но и оставшихся достаточно, чтобы понять, как Вольфганга к ней влекло. Возвращаясь в Вену, он просит, чтобы жена не ждала его дома, а выехала встречать на ближнюю к городу почтовую станцию, не скупится на перечисление всех любовных шалостей, о которых мечтал в отъезде.

Итак, какой же все-таки женой была Констанца? Что привязывало (если привязывало) к ней Моцарта помимо телесных утех? «Констанца Моцарт — наверное, самая непопулярная женщина в музыкальной истории»[ь] — вывод, сделанный Роббинсом Лондоном на основе изучения столетнего массива биографической литературы. Жену Моцарта упрекали в тривиальности натуры, в том, что она не понимала своего мужа-гения, не разделяла его забот, считали поверхностной, глупой, бесхозяйственной и распутной. Впрочем, все эти упреки стали появляться уже после смерти Констанцы по мере того, как формировался моцартовский миф (она пережила Моцарта на полвека и скончалась в возрасте 80 лет). Каждое из этих обвинений легко опровергнуть, оперируя одними лишь общеизвестными фактами.

Достаточно вспомнить, что даже Леопольду с его острым и пристрастным взглядом, десять недель гостившему у Вольфганга в 1785 году, понравилось, как ведется хозяйство в доме сына, хотя он и не испытывал особой симпатии к невестке. Мнение о «распутстве» Констанцы базируется, как пра-

а *Bne?eOA*\\. 8. 79-81.

Ь *ЯоЬЫпз 1^an(1on H. C.* МогаП'з 1791 Ьа$1 Уеаг. Ор. ей. Р. 182.

вило, на двух эпизодах, отраженных в письмах к ней Моцарта. Первый — игра в фанты, когда она, будучи еще невестой, позволила кавалеру измерять лентой свою икру; второй — флирт с каким-то не слишком учтивым господином во время лечения в Бадене под Веной. На оба случая Вольфганг отреагировал не резкими, но все же вполне определенными упреками. Представления о чести, столь для него болезненные в отношениях с власть имущими, были не менее значимы и в личной жизни; все с ними связанное вызывало у него острые переживания. Однако могут ли биографы ставить в вину Констанце то, что сам Моцарт ей простил? Упрекать ее за легкий и в чем-то даже богемный склад характера — значит порицать те качества, которые, скорее всего, и влекли к ней Моцарта.

И наконец, что значит «разделять творческие заботы мужа»? Сквозь это определение ясно просвечивает романтическое представление об идеальной подруге — музе гения. Констанцу действительно трудно представить в этой роли. Но ведь отношение к ней Моцарта показало, что именно такая жена ему и была нужна. В меру домовита, легка на подъем — достаточно вспомнить многочисленные переезды с квартиры на квартиру в Вене и совместные поездки в Прагу в связи с постановками «Дон Жуана» и «Милосердия Тита». Не следует забывать, что Констанца

не только пережила с Моцартом пору успехов, но и несла бремя финансовых неурядиц. А ведь за девять лет брака она родила шестерых детей — четырех мальчиков и двух девочек. В живых осталось только двое сыновей — Карл Томас (1784—1858) и Франц Ксавер Вольфганг (1791—1844).

Нередко жене Моцарта отказывали и в музыкальности, и даже видели в этом едва ли не главную причину того, что она не понимала своего мужа. «В пении Констанца, очевидно, не слишком преуспела, — писал Эйнштейн, — да и в музыкальном развитии тоже. Характерно, что Моцарт не дописал до конца ни одного произведения, посвященного ей; этого достаточно, чтобы судить о ее музыкальности»[3].

Что ж, Вольфганг действительно не закончил ни одного из тех сочинений, которые начинал писать для своей жены. Однако, как нам кажется, к этому факту не стоит относиться столь уж серьезно и тем более делать из него далеко идущие выводы о самой Констанце. Посвящение в моцартовскую эпоху и позже — например, в XIX или XX веке — далеко не одно и то же. В XVIII столетии произведение посвящали, как правило, его заказчику, либо особе, расположение которой стремились снискать, либо исполнителю, для которого оно непосредственно было написано. И только иногда — как в случае, например, с «Гайднов-скими» квартетами Моцарта, — оно служило данью уважения. Привычка посвящать произведения женам и возлюбленным — знак другого времени.

Пению Констанцы и вовсе не стоит выносить слишком суровый приговор. Во время визита в Зальцбург в 1783 году она исполняла партию сопрано в с-тоИ'ной Мессе КУ427/417а (26 октября в аббатстве Св. Петра), после смерти Вольфганга участвовала как певица в концертах, составленных из его произведений, в частности в концертном исполнении «Милосердия Тита» в роли Вителлин. Конечно, можно и моцартовские похвалы музыкальному вкусу жены из его писем (например, его рассказ Наннерль о том, как просьба Констанцы вдохновила его на сочинение фуги[ь]) считать не более чем своеобразной рекла-

Эйнштейн. **С. 83.**
Письмо от 20 апреля 1782 г. — *Bne/eCA* III. 5. 202.

л
К

го
К
!-*•
V"!

мой молодой жены перед свекром и невесткой. Однако в письмах Констанце из берлинской поездки 1789 года Вольфганг отнюдь не только нежничает, но и детально отчитывается о своих музыкальных впечатлениях. Из Дрездена, где останавливался проездом, — о «посредственной» Мессе Наумана и о том, что играл при дворе свой Концерт *m O* [КУ 537], о своеобразном соревновании с неким Хесслером, эрфуртским органистом, в игре на органе и клавире («на фортепиано он равен по силе г-же Ауэрнхаммер, из премудростей старого Баха он усвоил только гармонию и модуляции, а фугу сыграть не в состоянии»), о том, что исполнение оперы, куда отправились целой компанией, было убогим и т. п.[a] При чтении письма возникает даже эффект гм — точно так же, почти в таких же выражениях, с такой же обстоятельностью Вольфганг рассказывал о своих делах и впечатлениях отцу в посланиях из Парижа или Мангейма. При желании можно даже отыскать сходные речевые обороты. Словом, Констанца для него — собеседник, с которым он делится самыми разнообразными мыслями, в том числе и в профессиональной сфере — причем без всяких скидок, так же, как делился с Леопольдом или Наннерль.

Одних только этих моцартовских писем 1789 года достаточно, чтобы закрыть вопрос о «глупости» Констанцы и ее безразличии к делам мужа. Иными словами, Моцарту с ней было хорошо, а значит, она не заслужила упреков. Почему они все же раздаются, несмотря на то, что факты противоречат большинству из обвинений?

Одна из причин, как нам кажется, заключается в том, что в роли вдовы Констанца проявила себя совершенно иначе, нежели в свою бытность женой. С одной стороны, она стала гораздо ближе к традиционной немецкой добропорядочности. После смерти мужа в ней проснулась деловая хватка. Она смогла добиться от императора ежегодной пенсии, погасила все долги, вела переговоры с издательствами, устраивала концерты из произведений Моцарта. Все успехи такого рода кажутся резонным

поводом для похвал (Эйнштейн, Роббинс Лэндон) и одновременно для недоуменного вопроса: почему при жизни мужа она отличалась скорее беспечностью, нежели практической сметкой? В какой-то мере это можно понять. Оставшись с двумя малолетними детьми на руках и в крайне затруднительном материальном положении, Констанца просто была вынуждена напрячь все силы, чтобы выстоять.

С другой стороны, многое в ее поведении после смерти Моцарта не прибавляет к ней уважения. Ее противоречивые суждения, двусмысленная информация из ее уст стали источником многих мифов — в особенности о финансовой несостоятельности мужа. Стэффорд считает, что россказни об изменах и весьма разгульном образе жизни Моцарта — тоже на совести Констанцы[6]. Именно она позволила себе и своему второму мужу распоряжаться моцартовской перепиской, вычеркивая фразы и целые предложения, которые казались ей предосудительными или опасными. Осознав — по мере того, как усиливалась с течением времени

а Письмо от 16 апреля 1789 г. — *Bпе/еОЛ* IV. 8. 82-83. И. Г. Науман (1741-1801) — с 1786 г. — главный капельмейстер в Дрездене, член дрезденской масонской ложи; И. В. Хесслер (1747-1822) — ученик своего дяди, И. К. Китгеля, который обучался у И. С. Баха. Еше в 1788 г. Хесслер намеревался приехать в Вену, чтобы соревноваться с Моцартом в искусстве клавирной игры. В тот вечер, о котором Моцарт пишет, в дрезденском театре исполняли оперу «Напрасные ухищрения» Д. Чимарозы, уже знакомую Моцарту по венской постановке 1787 г. — *Bпе/еСА* VI *(Коттепшг)*. 8. 380.

Ь *51а$огй.* Р. 140—141.

оо

ГГ) популярность Моцарта — всю степень гениальности своего покойного мужа, она не останавливалась перед тем, чтобы создать у биографов ощущение важности собственной персоны. Тем не менее вина за то, что могила Моцарта оказалась забыта и утеряна, тоже целиком ложится на нее. И наконец, вдову Моцарта подозревают даже в недостаточно щепетильном отношении к его рукописям: она умудрялась продавать издателям чужие партитуры под видом моцартовских[8]. Именно образ Констанцы-вдовы — при всех ее заслугах — наложил весьма негативный отпечаток на то, как оценивают ее роль в жизни Моцарта.

Итак, какова же роль женщин в жизни Моцарта? Если непредвзято и трезво взглянуть на известные факты и отмести домыслы, то нет, по-видимому, никаких оснований возлагать именно на них вину за печальные обстоятельства моцартовской

биографии. Женщины дарили Моцарту ощущение жизненной полноты, да и как композитор он не оставался равнодушным к таланту и артистической яркости тех, с кем его сталкивала судьба. Это восхищение могло, как в случае с Алоизией, перерастать в серьезное чувство. Но все равно, испытывал ли он счастье взаимной любви или горечь отвергнутой, никогда лирические переживания не становились препятствием тому главному, что составляло смысл его существования — неудержимому стремлению к творчеству.

Дохо Ы и расхо Ы одним из самых живучих мифов о Моцарте, возникших сразу же после его смерти, был миф о его финансовой несостоятельности и крайней непрактичности. Красноречивее всего, на первый взгляд, об этом свидетельствует его жизненный итог: Моцарт был похоронен на кладбище 81. Магх в общей могиле. 13 декабря, через неделю после его смерти, в венской газете *Бег НетИсНе Во1$сксфег* («Секретный посланник») появилась заметка:

> Моцарт, к сожалению, был безразличен к материальному положению своей

семьи, что так часто свойственно великим людям... Вдова этого человека, которому отдавали должное столько коронованных особ по всей Европе, плачет, окруженная голодными детьми, придавленная огромным бременем долгов, сидя на соломенном тюфяке. Городской чиновник дал десять гульденов за моцартовские часы, чтобы было на что его похоронитъь.

Исследователи, основываясь на фактах, уже давно и решительно отмели и «соломенный тюфяк», и проданные за десять гульденов часы, однако признают — долги имелись[8]. Правда, об их величине ходили самые невероятные слухи, так что Нимечеку в своей биографии пришлось их специально опровергать. Он ссылается на клевету недоброжелателей, сообщивших Леопольду II о фантастической сумме в 30 000 гульденов, тогда как на самом деле она не превышала 3000 гульденов. Добившись аудиенции императора, Констанца объяснила положение дел, оправдала большие расходы рождением детей и своей тяжелой болезнью. Монарх предложил дать концерт в ее пользу, выручки от которого хватило, чтобы полностью рассчитаться с кредиторами*[1].

а *РШН IV*. 2иг ЕсНгЪеДзГгаве Ъе1 Мохап // МД) 1971/72. 3. 36.

Ь *ОеШисИйок*. 8. 373.

с *ЗгаДЬгд*. Р. 99.

***д Нимечек*. С. 50.**

Доходы и расходы

Л
н
Он
0>
%
О
8
л
К
ГО
К

Сегодня трудно оценить реальный масштаб сумм в старинных денежных единицах. Расхождения в подсчетах весьма значительны[3]. Полезным подспорьем может оказаться сравнение цен на жилье в Вене тогда и сейчас. Так, большая четырехкомнатная квартира на Шулеригграссе, самая дорогая из тех, что Моцарт снимал в Вене, стоила ему 450 гульденов в год. В пересчете на современную валюту (по курсу 1:30 — именно такое соотношение считают самым реалистичным) выходит 13 500 евро — или 1 125 в месяц. И в наше время для подобной квартиры такая цена весьма приемлема. Исходя из этого сумма долгов Моцарта, оставшихся после его смерти, достигает по сегодняшним меркам 90 000 евро. Тем не менее она не должна ужасать, раз была компенсирована сборами всего лишь от одного концерта. Кстати, 90 000 евро — и в наши дни вполне реальная цена за один благотворительный концерт-бенефис в Европе или Америке.

Можно ли действительно считать отношение Моцарта к деньгам легкомысленным? Впервые сведения о его крайне плохом финансовом положении в последние годы были опубликованы Рохлицем в серии анекдотов в AM2 за 1798—1801 годы. Он, в частности, утверждал, что Моцарт вообще часто писал музыку в подарок — даже безвестным странствующим музыкантам, не придавал значения «пиратству» издателей, с легкостью допускал толпы людей на свои концерты бесплатно, да и Шиканедер якобы не заплатил композитору за «Волшебную флейту» ни гроша — иными словами, это была просто дружеская услуга[ь].

Во всех этих утверждениях правда смешана с вымыслом.

Конечно, Моцарту случалось дарить произведения. Так, в бытность свою в Мангейме он презентовал Сонату С-биг КУ309 своей ученице Розе Кан-набих, в венские годы писал концерты для валторниста Лёйтгеба, кларнетиста Штадлера и многих других. Трудно, однако, считать, что Моцарт делал это совсем бескорыстно. Не исключено, что даже и в таких случаях он иногда

получал какое-то вознаграждение, в других — рассчитывал на полезные связи, которые тоже чего-то стоили: в Мангейме Моцарт стремился укрепить контакт с капельмейстером оркестра Каннабихом, а в Вене никогда не испытывал проблем с поиском музыкантов для своих академий.

Моцарт также довольно часто давал своим опусам посвящения, помещая на титульном листе издания или рукописной копии соответствующее имя. Эти ноты почтительно преподносились той или иной знатной особе, нередко королевской крови, за чем всегда следовал ответный подарок — наличные либо ценный сувенир. Примеры музыкальных «подношений» весьма многочис-

а В документах XVIII в. встречаются разные наименования монет, чаше всего: дукаты,

соверены, флорины, гульдены, талеры, луидоры, ливры, крейцеры. Дукат — самая распространенная высокопробная золотая монета (в России ее аналог назывался червонцем). Три дуката составляли золотой соверен. Один дукат в Вене равнялся приблизительно 4,25 флорина или гульдена (разные названия одной и той же монеты), зальцбургский флорин был дешевле и шел по курсу 4,5. Талер, немецкая монета, был равен 2,7 флорина. Сам флорин содержал 60 крейцеров. Луидоры и ливры имели хождение в основном во Франции, но попадались и в Вене. За луидор давали около 9 флоринов (или 4 талера). Сопоставление цен и покупательной способности старинных и современных денег в литературе довольно значительно различаются. Так, 100 дукатов (425—450 флоринов) подчас приравнивают к 30 000 долларов (*Ваито! IV. апё Н.* Оп 1Ье есопогшсз оГ пншса! сотро51-1юп т МогаП'з У1еппа // Оп МогаП. Е<1 Ву *З.* М. Могп$. СатЬш1§е 1Му Рге$8., 1994. Р. 93). Приводят и другую пропорцию — 1:2,5 - 1:3.

Ь *Рохлиц И. Ф.* Достоверные анекдоты из жизни Вольфганга Готтлиба Моцарта — очерки, призванные способствовать его лучшему пониманию как человека и артиста // Моцарт. Истории и анекдоты, рассказанные его современниками. М., 2007. С. 95—97. Далее — *Рохлиц.*

ленны, Моцарт рассматривал их как один из способов заработать и одновременно заручиться полезным знакомством и поддержкой. Сообщениями такого рода пестрит его переписка. Пытаясь устроиться в Мангейме зимой 1777 года, он занимался с внебрачными детьми курфюрста Карла Теодора и разучивал с ними в том числе и свои собственные сочинения. Тем не менее, когда стало понятно, что получить постоянную работу не удается,

Моцарт в сердцах написал отцу о курфюрсте: «Копдеаи и вариации я ему не подарю»[3].

Так что если ему и случалось сочинять совершенно безвозмездно, все же это происходило очень редко. Но главное: даже подарок никогда не означал полную передачу прав на произведение. Моцарт не только сам исполнял то, что кому-либо дарил, и даже то, что было написано им для заказчиков и оплачено ими, но свободно отдавал эти произведения в печать, получая при этом новый гонорар. Да, с издателями у Моцарта иногда возникали проблемы. Некоторые из них свободно торговали клавирами моцартовских опер, и композитор не получал за это денег, на что сетовал и он сам, и его отец. Авторское право на музыкальное произведение в XVIII веке только зарождалась и, конечно, соблюдалось далеко не так строго, как в наши дни. Тем не менее к катастрофическим последствиям для материального положения все это привести не могло.

Другая история Рохлица — о неуплате гонорара за «Волшебную флейту» — также сомнительна. В заметке, опубликованной в лейпцигском *Ыеие 2еИ-аскп/1/йг Мийк (сокр*. Ы2ГМ — «Новый музыкальный журнал»), утверждается, что Шиканедер полностью рассчитался с Моцартом, выплатив ему 100 дукатов авансом, — обычный для Вены гонорар за оперу[6]. Из переписки Якоба Хайбе-ля (тенора в труппе Шиканедера) с интендантом мангеймского национального театра бароном фон Дальбергом выясняется, что Моцарт намеревался брать за копии партитуры «Волшебной флейты» также по 100 дукатов[c]. Едва ли он взял с Шиканедера меньше, чем рассчитывал выручить за копии.

Однако дело не только в Рохлице и его не вполне достоверных воспоминаниях. Большую роль в распространении сведений о печальном финансовом итоге моцартовской карьеры сыграла его вдова. Она упорно культивировала слухи, будто муж оставил ее буквально без средств к существованию (что отчасти было верно *на день кончины),* будто он *вообще* не имел твердого заработка, и будто она ничего не смогла выручить за его партитуры. Вслед за ней эти лукавые словесные пассажи пересказывают и Рохлиц, и Нимечек, и Ниссен. Без каких- | либо оговорок Констанца повторила супругам Новелло сомнительную историю |

о берлинском путешествии Моцарта 1789 года: он якобы искал работу при дворе а

прусского короля из-за того, что не получал денег от Иосифа

II[6]. Если не делать Ц скидок на неверную память, то Констанца попросту лжет. Еще в декабре 1787 года Моцарт, по распоряжению императора, был назначен на место придворного композитора камерной музыки с окладом 800 флоринов.

Конечно, это не 2 000 флоринов, которые до него платили Глюку. Причина такой диспропорции объяснима, ее совершенно зря связывают с дискриминацией Моцарта. Все же они занимали разные должности. Для шестидесятилетнего Глюка, получившего назначение в 1774 году, оно было в большей мере

а Письмо от 3 декабря 1777 г. — *Bne/eCA* II. 8. 161.

Ь Стэффорд ссылается на публикацию в 1Ч2ГМ № 43 за 1840 г. — *5ш$огс1*. Р. 101.

с См.: *Етпйок*. 8. 75.

<3 *[МоуеИо V & М.*\ Ете ОДШаЬп ги МогаП. 8. 76.

почетным, дарованным за заслуги перед двором. Тогда он был связан в основном с парижскими театральными проектами и для Вены ничего нового уже не писал, хотя его оперы продолжали изредка ставиться там в честь торжественных событий. После кончины Глюка его оклад высвободился, но эти деньги (вернее, часть их) пошли на оплату совсем другой должности «камерного композитора». В представлениях Иосифа II жалованье в 800 флоринов вполне ей соответствовало. Сальери в ранге придворного капельмейстера получал тогда 1 200 флоринов. Но самое главное — у Моцарта этот оклад был! И об этом Констанца не могла не знать, однако продолжала утверждать, будто ее муж не имел твердого заработка.

Слухи об огромных моцартовских долгах, оставшихся после смерти, длительное время поддерживала сама же Констанца. Она сообщила Новелло, что ей пришлось задабривать кредиторов, рассылая им бесплатные билеты на концерт тринадцатилетнего Франца Ксавера Вольфганга, поскольку долги было выплатить нечем. Она и дети, по ее словам, не получали иных доходов, кроме пенсии от императора[3] — 266 флоринов и 40 крейцеров в год. Эти утверждения расходятся с известными фактами. Во-первых, долги были выплачены довольно быстро. По крайней мере, Нимечек упоминал об этом еще в 1798 году[11], причем со слов самой же Констанцы, а младшему сыну тринадцать исполнилось в 1804-м. Во-вторых, вопреки ее жалобам на отсутствие интереса к моцартовским партитурам, она весьма активно сотрудничала с издательствами и частными коллекционерами и выручила за них немалые средства.

Выходит, деньги у Констанцы были. В 1797 году в Праге она, например, смогла одолжить друзьям семьи — Душекам — 3 500 флоринов[0], еще раньше, буквально на следующий год после

смерти мужа, получила от прусского короля 3 600 флоринов за восемь партитур[11]. Так что «нишета» вдовы была ложной, так же как и уверения в ней. Эти уверения можно было бы отнести на счет невинной хитрости матери, желающей обеспечить хорошие условия для своих детей и предпочитающей лучше поскромничать, чем прихвастнуть. Однако ее слова, зафиксированные биографами, оказали дурную услугу, способствуя утверждению образа Моцарта-неудачника, непонятого гения, витавшего в мире иллюзий, крайне непрактичного, беспечного и абсолютно неприспособленного к реальной жизни.

Каким в действительности было финансовое положение Моцарта при жизни? В его переписке денежные проблемы обсуждались, пожалуй, не менее часто, чем творческие: «Уверяю вас, мое намерение [состоит] в том, чтобы заработать денег как можно больше, ведь после здоровья это самое нужное»[0]; «я как подумаю, что должен буду покинуть Вену, не захватив с собой *по меньшей мере* 1000 флоринов, у меня болит сердце»[1]) — эти строки из писем Моцарта к отцу прекрасно доказывают, что он относился к материальным вопросам трезво и прагматично. В пору детства и юности Вольфганга финансами семьи железной рукой управлял Леопольд. Он был расчетлив, всегда знал, на что и сколько

а 1ЬЫ. 8.91.

Ъ *Нимечек. С.* 50 — «Концерт провели, и покойный монарх столь шедро выполнил свое

обещание, что вдова смогла погасить все долги мужа». Поскольку речь может идти только о Леопольде II, получается, что Констанца рассчиталась с долгами еще до марта 1792 г. с *ОеШвсНйок.* 8. 422. Долг был оформлен под залог имущества под 6% годовых.

а См.: *8т#оМ.* Р. 103.

е Письмо от 4 апреля 1781 г. — *Впе/еСА* III. 8. 103.

потратил, умел свободно ориентироваться в разных европейских валютах, помнил, сколько стоит та или иная вещь в разных странах. Отправив сына и жену в Париж (1777—1778), он требовал постоянных отчетов о потраченных средствах: «Мой дорогой супруг, — писала домой его жена, — Ты настоятельно хочешь знать, сколько мы потратили всего за путешествие. [...] По приезде в Мангейм у нас от всех денег оставалось не больше чем 60 гульденов... Ибо поездки стоят больше, с прежней поры все стало дороже»[3].

Моцарт не обладал складом ума своего отца. Там, где Леопольд был осмотрителен и осторожен, Вольфганг действовал

более импульсивно. Аберт пишет, что, женившись, Моцарт по примеру отца завел было семейную расходную книгу, но вел ее всего лишь год — с марта 1784 по февраль 1785 года, а потом передоверил это занятие Констанце. Однако и та вскоре потеряла к нему интерес[ь]. Тем не менее большая часть его венских лет в финансовом отношении была вполне удачной.

Доходы и расходы

Л
Н
Е
о
К
л
Ж
го
Ж

Доходы Моцарта складывались из четырех источников. Первый, наиболее существенный — публичные концерты и выступление во дворцах и домах венской знати. Трудно сказать, сколько он получал от частных концертов, но обычно аристократы вознаграждали его весьма щедро, так как его талант ценился высоко. За концерт-соревнование с Муцио Клементи Иосиф И, к примеру, передал Моцарту 50 дукатов (или 212 флоринов). Доходы от публичных выступлений более «прозрачны». Так, концерт-бенефис приносил от 500 до 1 500 флоринов. Даже наполовину заполненный зал — такой, например, как зал ресторана на Химмельпфотегассе, принадлежавший придворному кулинару и меломану-организатору концертов Игнацу Яну, — мог принести 250 флоринов чистой прибыли[0]. Одним из наиболее плодотворных сезонов в этом отношении оказалась весна 1784 года. Моцарт писал отцу: «Последние три четверга Поста с 17 инструменталистами я даю три концерта в зале Траттнера, на которые записались уже 100 человек, и 30 я еще буду иметь к началу концертов. — Цена за 3 концерта — 6 фл. — Я, наверное, дам еще две академии в театре»[11]. Кроме пяти публичных концертов (в Бургтеатре и в Траттнерхофе) каждый вторник и пятницу Моцарт играл у графа Эстергази, по средам — у князя Голицына, в воскресенье — у клавирного мастера Рихтера[е]. Всего за время Поста (март—апрель 1784 г.) в течение 46 дней он дал 23 концерта[1] — график, который сложно выдержать даже закаленному современному гастролеру. Прибыль должна была исчисляться тысячами.

Второй источник доходов — частные уроки. С первых месяцев

пребывания в Вене Моцарт имел учеников. Обычно он давал 3—4 урока ежедневно в утренние часы:

> Про учеников: могу иметь их столько, сколько пожелаю, но много я сам

не хочу. Я намерен получать за уроки больше, чем другие, и потому пусть

а Письмо от 11 декабря 1777 г. — *Bпе/eCA* IV. 8. 328.

Ъ *Аберт* I, 2. С. 524.

с *Мотт М. 5*. СопсеП ЫГе т Науёп'з У1еппа: Азреси оГа Оеуе1орт§ Мимса! апс! 5оаа11п$П-ЦЦюп. 8иууе$ап1, М.У., 1989. Р. 139.

Й Письмо от **3 марта 1784** г. **— *Bпе/eCA* III. 8. 139. е ТЬе МогаП СотрепсНит. Ор. ей. Р. 128.**

Г *Вадига-Зкоёа Е. ипс! Р.* \Ьпуог1 // **1МВА V. 15. В<1. 5. 8. IX.**

Г*->

чО

лучше их будет меньше. Надо с самого начала настоять на своем, иначе будешь все время в проигрыше и будешь вынужден идти проторенным путем наравне с другими[а].

Среди учениц Моцарта в Вене были представительницы знатных ;емей, состоятельного бюргерства. Были у него и ученики. Сохранились воспоминания врача Й. Франка, который взял у Моцарта 12 уроков в 1790 году, чогда композитор сильно нуждался в средствах[ь]. По-видимому, ограниченное -шсло уроков — двенадцать, как в случае с Франком, — было в порядке вещей. В среднем Моцарт зарабатывал 6 дукатов (ок. 26 флоринов) за 12 уроков, однако преподавал не все время, так как в летние месяцы многие покидали город. Кроче игры на клавире Моцарт обучал также теории и композиции. В удачные годы его доход от учеников составлял около 400—500 флоринов[0].

Еще один способ заработать — сочинение на заказ, копирование и издание собственных произведений. Обычный для Вены гонорар за оперу — 100 дукатов (425 флоринов). Публикации не давали стабильной прибыли, к тому же оплачивались значительно хуже, чем концертные выступления. Но в них все же была своя выгода. Вариации, концерты и симфонии чаще всего создавались Моцартом для собственных академий. Но когда они уже были хорошо известны слушателям, он, отдавая их в печать, получал дополнительные деньги. Концерт стоил около 100 гульденов, соната — около 40. Камерные же ансамбли оплачивал либо заказчик, либо издатель, но случалось — и тот, и другой. Иногда расценки могли быть довольно высоки. За шесть квартетов, посвященных Гайдну, Моцарт в 1785 году получил от издательства Артариа 50 дукатов (212 гульденов).

Последний, четвертый, источник доходов — жалованье

придворного композитора (с декабря 1787 года) — о чем уже было сказано выше.

Что же получилось в итоге? Ученые расходятся во мнениях, так как документально подтвердить или даже гипотетически реконструировать можно отнюдь не все доходы и расходы Моцарта. Называются суммы совершенно невероятные — около 10 000 флоринов в год[а]. Другие версии более реалистичны — средний ежегодный заработок композитора в 1783—1791 годах составил около 1833[е], 2000[г] или 2500[8] флоринов. В эту сумму, кроме обычных источников, входит наследство, полученное после смерти отца. Для сравнения: современники полагали, что в Вене «можно вполне комфортабельно устроиться на 500 или 550 гульденов» в год[11]. Роббинс Лэндон приводит данные о материальном положении Моцарта в последний год жизни — факт особенно важный в связи с тем, что именно финансовые неурядицы этого времени, как считается, привели

а Письмо от 26 мая 1781 г. — *Bпе/еОА* Ш. 5. 120.

Ъ В письме к М. Пухбергу от 17 мая 1790 г. он приписал постскриптум. «Теперь у меня 2 уче

ника, и я охотно имел бы 8. Распространите среди знакомых, что я даю уроки». — *Bпе/еСА* IV. 5. 108.

с ТНе МогаП СошрепсИит. Ор. *сИ.* Р. 129.

(1 *Кгаетег 11.* \Уег Ъа1 МогаП уегЬип&ет 1а$зеп? Ор. *с\Х.* 5. 203—211.

е *Ваг С.* МогаП: КгапкЬеИ — Тод — ВеегаЪтз. Ор. *с'п.* 1967.

Г *Мооге* У. МогаП т 1Ъе Магке! Р1асе // ЖМА 114,1989.

***% Ваито1 IV.* У. *апй Н.* Оп (Не есопоппсз оГ тимса1 сотрозШоп т МогаП'§ Мегта. Ор. *с'п.* Р. 96.**

Н Я?^г/У. $ке(сЬ оГУ1еппа 1786—90// *КоЬЫтЬапйоп* Н.С. МогаП апс! Меппа. Ь.. 1991. Р. 74.

Правда, Пециль прибавляет: «Вопрос о том, сколько Вы **пожелаете тратить на театры, вечеринки и личные удовольствия, зависит от Вашего воображения и кошелька». — 1Ы < 1**

к печальным обстоятельствам — смерти «в нищете», долгам и пр. В действительности же доходы Моцарта в этот год были не просто высоки, а *очень высоки* и значительно превышали средний уровень за венские годы:

Жалованье за 14 месяцев 886 фл. 40 кр.

Деньги, полученные в конце июня (заем?) 2000 фл. «Милосердие Тита» 900 фл.

(плюс дорожные и накладные расходы) 225 фл. «Волшебная флейта» 900 фл.

Публикация произведений 739 фл.

Аванс за Реквием 112 фл. 30 кр.

Всего 5783 фл. 10 кр.[a]

Вместе с тем, несмотря на столь высокие заработки, Моцарт на протяжении последних лет жизни испытывал постоянную необходимость в дополнительных средствах, что заставляло его обращаться к кредиторам. Одним из них был уже упомянутый Михаэль Пухберг, венский промышленник и моцартовский собрат-масон. Впервые Моцарт обратился к нему за помощью в июне 1788 года, последнее письмо датировано июнем 1791-го. Всего от Пухберга было получено 1 415 гульденов. Еще одним кредитором был юрист Франц Хофдемель, тоже масон. В самые тяжелые периоды Моцарту приходилось занимать даже у ростовщиков[6].

жизнь и смерть */ Доходы и расходы*

Почему при столь высоких доходах возникали подобные кризисы? Одна из очевидных причин — состояние здоровья Констанцы, которая родила шестерых детей, в последние годы тяжело болела и нуждалась в лечении. Она несколько раз ездила в Баден, дорогой курорт в предместье Вены, причем в ряде случаев должна была пройти длительное лечение. Все это требовало средств. Период болезней Констанцы совпал со спадом концертной деятельности Вольфганга. Его блестящая абонементная серия завершилась в 1787 году, а когда в июне 1789-го он вновь попытался разослать подписные листы, в них через две недели стояло только одно имя — барона ван Свитена[c]. Вторая причина — очередная турецкая война, разразившаяся в феврале 1788 года; она привела к инфляции и повышению цен. Например, за время войны хлеб в Вене подорожал в два раза. Хотя столицу военные действия непосредственно не затронули, общее напряжение, в том числе и экономическое, ощущалось.

И наконец, Моцарт, вращаясь в кругу высшей знати, должен был поддерживать определенный статус. Ему приходилось следить за модой, иметь комфортабельное жилище в престижном районе, где можно было бы принимать посетителей и учеников. Да и по складу характера он предпочитал не отказывать себе в том, что ему нравилось, что дарило ему радость и доставляло наслаждение. В детстве он с удовольствием расписывал сестре в посланиях из

a *ВоЬЫпз Ьапйоп Н.С.* 1791: МогаЛ'з Ьаз! Уеаг. Ь., 1989. Р. 61. — Эта сумма должна быть,

впрочем, уменьшена, так как гонорар за «Волшебную флейту» составлял, скорее всего, не 900, а 450 гульденов. Не совсем понятно происхождение 2000 гульденов. Весной и летом 1791 г. Моцарт вел какие-то финансовые переговоры с

коммерсантом Гольдханом как раз о такой сумме, но суть этих переговоров и их результаты до сих пор не выяснены. Однако и с учетом поправок заработок Моцарта превысил 3000 флоринов.

Ь См. письмо к Пухбергу от 17 мая 1790 г. — *ВпфСА* IV. 8.108. с Письмо от 12 июля 1789 г. — *Bпе/еСА* IV. 8.92.

Италии что и где они ели. В Вене — даже во времена финансовых затруднений — не пренебрегал хорошей едой в приятной компании. Моцарт находил вкус и в изящной одежде. Красноречивый пример — фрагмент из письма баронессе фон Вальдштеттен:

> Что касается чудесного красного фрака, который так жестоко ще

кочет мое сердце, я бы очень попросил Вас сказать, где его достать и как дорого; размышляя только о его красоте, я совсем забыл подумать о цене. Мне необходимо иметь такой фрак, чтобы он был достоин тех пуговиц, которые я уже давно вынашиваю в своей голове. Я их видел однажды на рынке у пуговичной фабрики Брандау г/л-а-га *из Милана. Они из перламутра, по краям резные белые камни, а в середине красивый желтый камень. Я хотел бы иметь все, что хорошо, натурально и красивой*

«Гимн фраку» и «ода пуговицам», на первый взгляд, были бы уместнее в устах записного франта, а не гениального композитора. Исследователи подсчитали расходы разных венских композиторов на одежду. Оказалось, что у Моцарта в 1791 году ушло 55 гульденов, а у Сальери в 1795-м — 56 гульденов (всего один гульден разницы!), хотя состояние Сальери на момент смерти в 1825 году исчислялось более чем в 20 000 гульденов, а после Моцарта в 1791-м был официально зафиксирован долг в 826 гульденовь. Казалось бы, какое дело композитору ранга Моцарта до таких мелочей, как пуговицы, столь любовно им описанные. Но в этом — в любви к красивым и хорошим вещам — такая же особенность моцартовского мироощущения, как и в его склонности к игре. И то, и другое подпитывало его художественный гений — какими бы причудливыми и неявными не казались линии пересечений.

Финансовый кризис осени 1791 года, долги после смерти Моцарта парадоксальным образом не являются свидетельством его бедности. Романтический миф о художнике, не понятом обществом и приведенном на грань нищеты, в данном случае несостоятелен. В последний год Моцарт с семьей жил в очень хорошей квартире, у него был дорогой инструмент, бильярдный стол, модная одежда, он держал собственную лошадь, свою карету, не только занимал, но и ссужал деньги друзьям. Все дело

в том, что Моцарт не собирался умирать. О каких бы предчувствиях не вспоминала потом Констанца, какие бы намеки не выискивали в его письмах биографы, Моцарт до болезни вел активную жизнь и был полон планов. Он занимал деньги под будущие гонорары, из которых всегда аккуратно выплачивал долги. Конечно, педантичная расчетливость не принадлежала к числу его добродетелей, да и в понимании Моцарта вряд ли добродетелью являлась. Стэффорд совершенно прав, оценивая то, что можно было бы назвать «расточительностью» Моцарта, как вполне сознательную финансовую стратегию. Он хотел быть не музыкантом-слугой, каким всю жизнь был его отец, но профессионалом, добившимся своим трудом высокого статуса, сравнимого со статусом аристократа. То, что можно считать разумным и расчетливым с позиций лавочника XIX века, совершенно не подходит человеку, погруженному в гущу придворной культуры века XVIII[e].

а Письмо от 28 сентября 1782 г. — *Bпе/еОА* III. 8. 232—233.

Ь *КоЬЫпз Ьапёоп Н. С.* Могаг* апд У1еппа. Ор. ей. Р. 199. с *8ш#огё.* Р. 105—106.

чо

40

А'*#псаыоп аа*

Приобщение к масонству — одна из самых запутанных и туманных страниц моцартовской биографии. Для этого отчасти имеются объективные причины, ведь из истории известно, что масонство представляло собой сеть *тайных* организаций, его цели и задачи открыто нигде не декларировались, а масоны не излагали свои намерения и взгляды явно. Переписка Моцарта также содержит мало материалов об этой стороне его жизни. Атмосфера тайны, окружавшая масонские ритуалы, создала почву для разнообразных легенд — вплоть до обвинения масонов в смерти Моцарта, якобы разгласившего их секреты. Чем же в действительности было венское масонство во времена Моцарта? Отсутствие доступных материалов заставляет сделать несколько более подробный экскурс в его историю.

Насколько в реальности его деятельность была законспирирована? Браунберенс отмечает, что незадолго до вступления композитора в ложу в одном из журналов с названием *БегБрюп \оп Шеп* («Шпион из Вены») появился репортаж с частичным описанием ритуала для всех трех ступеней масонского братства. Издателем журнала был Иоганн Томас фон Траттнер (у него Моцарт как раз тогда квартировал). Траттнер был масоном, однако за свою проделку не понес никакого наказания[3]. Одна из

влиятельных венских лож — «К истинному согласию» — издавала специальный «Масонский журнал», доступный любому желающему. В период 1780—1785 годов, когда масонство в Вене переживало пик моды, появилось масса украшений с масонской символикой — они, по-видимому, находили спрос у светских модниц. По некоторым сведениям, ложи организовывали не только закрытые, но и открытые заседания — торжественные банкеты, благотворительные акции и концерты, где могли присутствовать и посвященные, и просто люди из общества, в том числе дамы. Даже в ярмарочной забаве тех лет — так называемых «панорамах» или «волшебных фонарях» О*0искказ1еп)*[ь] — использовались сюжеты о масонских собраниях.

жизнь и смерть /

Сочинения масонов, тексты ритуальных песен и гимнов печатались в литературных журналах; две моцартовские масонские кантаты также были опубликованы по инициативе собратьев: одна еще при его жизни с благотворительными целями, другая — после смерти в пользу вдовы. На титуле, правда, отсутствовало имя автора в полном написании, но знающему человеку не составляло труда распознать его под аббревиатурой «Вг. \У А. М... .1». Не было недостатка и в крупных произведениях, где в том или ином виде фигурировали масонские ритуалы и символы, — таких, как французский роман «Сетос» аббата Жана Террасона (1731) или драма «Тамос, царь Египта» Тобиаса Филиппа фон Геблера, опубликованная в 1773 году и поставленная в Вене еще в 1774-м в Кернтнертор-театре с музыкой юного Моцарта. И что же? Собратья и не подумали как-то мстить Геблеру, он благополучно дожил до 1786 года, занимая видные масонские посты. Оперы с масонскими сюжетами появились еще за десять лет до «Волшебной флейты» — к примеру, «Озирида» дрезденского капельмейстера Иоганна Готтлиба Наумана на либретто Катарино Маццола (1781). Полагают, что Лоренцо Да Понте, свидетель, а возможно, и участник этой постановки, позднее подал Моцарту идею тоже написать масонскую оперу[3]. Словом, масонская конспирация хоть и повсеместно

а *ВгаипЬеНгепз V Могап* т Меп. Ор. ей. 5. 252.

Ь Сискказ^еп — специальный ящик с окуляром, подсветкой и двигательным механизмом,

внутри которого можно было рассматривать разнообразные «живые картинки».

с Таково мнение П. Нетгля, см.: *№еи1* Р. Могап ипс! сИе кот^ПсЬе Кипы. ВегНп, 1932. $. 242.

чО

декларировалась, но вовсе не была тайной за семью печатями. Она если и соблюдалась, то лишь по отношению к конкретным заседаниям, закрытым от «непосвященных». Но даже об этом до нас дошло немало сведений.

Так, в точности известно, что Моцарт вступил в одну из многочисленных венских масонских лож 14 декабря 1784 года как «ученик»[3]. Довольно быстро, спустя три недели, его перевели в ранг «подмастерья». Документов, в которых был бы зафиксирован его переход на ступень «мастера», не сохранилось, но, поскольку известно, что 22 апреля 1785 года он присутствовал на посвящении своего отца, доступном только для мастеров, можно считать, что всего за четыре месяца он достиг этого последнего уровня. Масонская карьера Леопольда была еще более стремительной, чем у сына, — скорее всего, из-за значительного влияния Вольфганга[b].

Ложа, в которую вступил Моцарт — «К благотворительности» *(2иг Ц'оМШщк.еИ),* основанная в феврале 1783 года, — была одной из самых малочисленных, в нее входили тогда всего 32 члена. Не совсем ясно, почему Моцарт остановил свой выбор именно на ней. Возможно, решающим оказалось то, что ее основателем и председателем был поэт Отто Генрих фон Геммингеи; с ним еще в 1778 году в Мангейме Моцарт начинал работать над оперой «Семирамида». Браунберенс приводит еще несколько возможных мотивов, среди них — благотворительная направленность. Весной 1784 года члены ложи провели сбор средств в пользу пострадавших от наводнения и пожертвовали сумму в 4184 гульдена, о чем долго говорила вся Вена[c]. Моцарт поддерживал отношения и с другими, более авторитетными венскими ложами. Например — с ложами «К истинному согласию» *(2иг у/акгеп Ет1гасЫ),* чьим главным мастером был Игнац фон Борн, а его заместителем — граф Франц Йозеф Тун-Хоэниггайн (один из пламенных моцартовских почитателей), и «К коронованной надежде» *(7иг§екгдше Нсфшщ),* к которой принадлежали певец Валентин Адамбергер (первый Бельмонт в «Похищении из сераля»), названный выше драматург Геблер, издатель Паскуале Артариа, князь Николай Эстергази и граф Карл Иероним Пальфи (покровитель Моцарта, знавший его еще ребенком). Членами ложи «К постоянству» *(2,иг ВезШпйщкеН)* были свояк Моцарта Йозеф Ланге, певец Иоганн Людвиг Фишер (первый Осмин в «Похищении»), В ложе «К трем орлам» *(2,и с1еп йт Ас/-1ет)* состоял также уже упомянутый Траттнер — книжный издатель, в чьем доме Моцарт организовывал серию концертов по подписке. Он же в 1784—1785 годах был казначеем ложи «К пальмовому дереву» *(2ит Ра1тЬаит)*&.

Разобраться в хитросплетениях взаимных связей и различий восьми венских лож — задача не из легких. Масонство этого времени никак не назовешь сплоченным, в нем прослеживается несколько разных направлений. По аналогии с сегодняшней политической топографией тут можно выделить своих «левых» и «правых», своих радикалов и центристов. К правому крылу масонства

Ж. Шайе считает это предположение «похожим на правду, но неподтвержденным*. См.: *СНаШеуА* ТЬе Мзде Р1и1е ипуеИес!. (Рг. ес1. — 1968). Еп§. 1гап$. — 1МУ, 1971. Р. 59.

а Различные направления масонства имели собственные градации или подразделения на

ступени. В Вене была официально признана английская система, предполагавшая три уровня: ученик, подмастерье, мастер.

Ь Все три ступени Леопольд прошел в очень короткое время — с 6 по 22 апреля 1785 г.

с *ВгаипЬеИгепз V.* МогаП ш \Меп. Ор. ей. 8. 258.

***б* Все данные приведены по: *Щщ%ег С.* Вгибег МогаП: Рге1таиеге11гп \№еп с1е$ 18. ДаЬгЬип-**

беП8. \У1еп, 2003. 8. 57-79.

можно условно отнести направления, где культивировали его эзотерическую и мистическую стороны. Имелось множество ответвлений, но основной стержень составляли последователи так называемых розенкрейцеров. В основе их учения лежал эклектичный вариант мистического христианства, перемешанный с элементами алхимии, каббалы и оккультизма. Оно опиралось на заветы легендарного основателя ордена Христиана Розенкрейца, жившего по преданию в XIV—XV веках, посвященного в тайные знания в Дамаске и принесшего свою мудрость в Европу[3]. Во второй половине XVIII века в Германии, и в особенности в Берлине, доктрины розенкрейцеров — их учение о философском камне, эликсире жизни и эфирном теле — получили широкое распространение в масонских кругах. Среди их поклонников были король Фридрих II Великий и его сын, кронпринц Фридрих Вильгельм И.

Розенкрейцеровские идеи проникли в Вену, вероятнее всего, с севера, тем более что большинство австрийских лож первоначально считались дочерними по отношению к северогерманским. Но в Австрии они быстро породили собственные направления. Одним из них был месмеризм — по имени Франца Антона Месмера, венского врача, открывшего гипноз. Сам Месмер долгое время полагал это явление следствием особых ритуалов и планетарного воздействия на

«животный магнетизм», присущий живым существам, и пытался с его помощью лечить своих многочисленных почитателей. Позже, правда, выяснилось, что мес-меровский «магнетизм» имел научную природу, но для его современников был тесно сплетен с мистической и оккультной практикой розенкрейцеров.

Другим специфически венским сообществом были «Азиатские братья». Оно возникло в 1781 году по инициативе барона Экер-унд-Экхоффена. Его отличительная особенность — допуск в масонский круг лиц иудейского верои-споведования, что можно считать следствием политического курса Иосифа II и его эдикта о веротерпимости, как раз тогда опубликованного. Тайная сторона учения «Азиатских братьев» опиралась не столько на средневековую христианскую мистику и алхимию, сколько на древнееврейскую каббалу.

Основу противоположного, «левого» крыла в масонских течениях составляли последователи ордена иллюминатов. Его основатель—декан факультета юридических наук в Ингольштадте (Бавария) Адам Вайсхаупт. Главной целью своего направления он считал противостояние религиозному и политическому деспотизму, содействие свободному развитию человеческого разума. Иллю-министское направление концентрировало в себе основные просветительские о

идеи своего времени и, в первую очередь, поэтому оказалось довольно притяга- |

тельным. Историки связывают с ним имена многих видных деятелей культуры и политики той эпохи: Гёте, Гердера, Якоби, Песталоцци, герцогов Фердинанда Брауншвейгского и Карла Августа Веймарского, графа Мирабо. В Вене самыми видными последователями иллюминатов были университетский профессор и придворный советник Йозеф фон Зонненфельс и ученый-минеролог фон Борн. Насколько безобидными, просветительски-гуманитарными были цели ордена и не представлял ли он собой уже вполне зрелую форму конспиративного политического движения со сложившейся революционной идеологией, не

а Учение впервые изложено в анонимных памфлетах, приписываемых немецкому теологу

Иоганну Валентину Андреа, в особенности в его знаменитой «Химической женитьбе Христиана Розенкрейца» (Кассель, 1616). Подробнее см.: *Холл М. П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Новосибирск, 1993. С. 498 и далее.

означало ли объединение руссоистского лозунга «назад к

природе» с маккиа-велистским «цель оправдывает средства» скрытого призыва к разрушению государственных и других общественных институтов — вопросы эти до сих пор составляют предмет дискуссии. После расследований, назначенных в Баварии курфюрстом Карлом Теодором, в июне 1784 года орден был запрещен. Отклик на эти события — единственный в семейной переписке Моцартов — находим в письме Леопольда из Зальцбурга к дочери в октябре 1785-го:

> .. .узнал, что и сотая часть того, что говорят здесь об истории с иллюми

натами в Мюнхене, неверна. Да, предприняты расследования, некоторые провинившиеся высланы или сами уехали, остальные же, кто искренне повинился перед курфюрстом, остались — даже один из главных, д-р Бадер. Смешнее всего, что здесь по рукам ходит список членов бадеровскои ложи из 70 человек, главным образом духовенство в высоких чинах и среди прочих граф фон Шпаур, каноник Зальцбурга. Как мне рассказали... настоящие масоны (и сам курфюрст в их числе) очень рассержены на этих отщепенцев и потому за этим движением будут сильно следить[а].

Прямых документов или свидетельств того, что Вольфганг принадлежал к одному из описанных направлений или разделял какую-либо из доктрин, не найдено. Можно лишь строить догадки, основываясь на единственном фрагменте из моцартовского письма, где он кратко описывает то, как «Волшебная флейта» была принята собратьями по ложе. «Всему выражали полное одобрение, — пишет Моцарт, — но Он, всеведущий, показал себя таким *баварцем,* что я не мог оставаться рядом, иначе был бы должен обозвать его ослом»[ь]. Неясно, кого конкретно Моцарт назвал «баварцем». Не исключено, что он сравнил кого-то с баварским курфюрстом Карлом Теодором, гонителем масонства. Или, что более вероятно, окрестил «баварцем» последователя иллюминатов, какого-нибудь излишне ретивого приспешника фон Борна (выходца из Баварии)[0]. В любом случае моцартов-ское высказывание отчетливо показывает, что крайности в подходе иллюминатов к смыслу и обрядовой стороне масонства были ему чужды.

Впрочем, ни одна из венских лож прямо не декларировала своей принадлежности к перечисленным направлениям. Они представляли собой своеобразный род закрытых клубов, где проводились дискуссии по самым разным вопросам, но главенствовала толерантность. Многие видные масоны и даже лидеры состояли членами разных лож и спокойно относились к различиям во взглядах. Естествоиспытатель и путешественник Георг Форстер, еще в юности принявший участие в кругосветном

плавании с капитаном Куком, в 1784 году посетил Вену, был принят в нескольких ложах и с восхищением описывал отсутствие каких-либо признаков фанатизма в венской масонской среде[1]. Как раз в моцартовское время, в 1780-е годы масонами в общеевропейском масштабе предпринимались попытки прийти к некоторым общим позициям. Конгресс в Вильгельмсбадене (1782) существенно снизил роль и влияние мистических направлений, повысив значение просветительски-политизированных.

а Письмо от 14 октября 1785 г. — *Bne/eOA* III. 5. 425.

Ь Письмо от 9 октября 1790 г. — *Bne/eCA* IV. 5. 160.

с Борн умер 24 июля 1791 г. за несколько месяцев до премьеры «Волшебной флейты». *й ВгаипЬеИгепз V* Могап т \У1еп. Ор. ей. $. 255.

Одна из самых «горячих» тем в истории масонства — его взаимоотношение с церковью. Еще в 1738 году Папа римский Клемент XII опубликовал буллу, направленную против масонов и угрожающую отлучением тем, кто вступит в орден[3]. Протестантская Англия, откуда стало широко распространяться масонское движение, и северонемецкие страны оставили ее, как и несколько последующих папских посланий, без внимания. Иное дело — австрийские земли. Мария Терезия, по духу добрая католичка, возможно, и была склонна поддержать папский запрет. Доказательство этому — памятное заседание первой венской ложи «К трем пушкам» *(А их Тго1з Сапоги;) 1* марта 1743 года, когда «во время церемонии посвящения по повелению императрицы в ложу вторглись полицейские и арестовали всех присутствующих»[6], и только вмешательство супруга Марии Терезии вернуло им свободу. Судя по тому, что одним из соучредителей этой ложи был епископ граф Гондола, фрондерство по отношению к Священному престолу даже в католической Австрии было широко распространено не только среди светских властей, но и в самой церковной иерархии.

На протяжении жизни Моцарта требования папы так и не обрели в габсбургских землях силу закона, так что композитор «мог с совершенно чистой совестью одновременно работать над Реквиемом и “Волшебной флейтой”, быть масоном, оставаясь католиком»[0]. Что касается отношения к религии внутри масонства, то здесь действовал принцип веротерпимости. Конечно, и розенкрейцерам с их христианско-мистическими откровениями, и иллюминатам, разделявшим деистические (а подчас, возможно, и атеистические) убеждения, ортодоксальная церковь могла адресовать множество упреков. Но каждый из членов был волен следовать или не следовать этим доктринам, а если следовать, то в той степени, в какой сам пожелает.

Среди претензий, часто адресуемых масонству, — оппозиция законной государственной власти, вплоть до стремления к ее свержению. Претензии эти, по крайней мере в отношении к австрийским масонам моцартовской поры, малоосновательны, что видно из заявления, которое при вступлении в ложу подписывал каждый будущий член сообщества:

> Я, нижеподписавшийся, заверяю под честное слово, что никто меня не

побуждал просить о принятии в масонский орден, обещая временную выгоду или знакомство со сверхъестественными явлениями, но что я стремлюсь к этому по собственному побуждению. Помимо этого мне §

также заявлено, что в этом ордене ничего не предпринимается про- |

жизнь и смерть /

тив государства, владетельных князей, религии и добрых нравов, по- | *тому я, как честный человек, обещаю все то, что мне откроют или, напротив, что со мной содеяно будет, держать в тайне перед любым человеком, будь он духовного или светского звания, даже если я и не окажусь в числе принятыхА.*

а Еще в кодексе католического права 1917 г. есть положение, согласно которому вступление в масонскую ложу означает автоматическое отлучение католика от церкви. В новом кодексе 1983 г. масонские организации не упоминаются.

Ь *ЩщпегС.* Вгийег МогаП. Ор. ей. 5. 21. с *СНаШеу^* ТЬе Ма§1с Р1ше ипуейед. Ор. ей. Р. 61.

с! Документ, хранящийся среди секретных актов домовых, придворных и государственных архивов г. Вены. Цит. по: *ВгаипЬеНгепз V.* Могап т \Меп. Ор. ей. $. 245.

г-«

Еще более отчетливо идеи лояльности и уважения к правопорядку выражены в «Уставе вольных каменщиков», распространенном во всех масонских «провинциях», включая седьмую (Австрия) и восьмую (Россия). В ее третьем параграфе «О должности к Государю и Отечеству» говорится:

> Твоя первая клятва принадлежит Богу, вторая — Отечеству и Госуда

рю... Ежели когда-нибудь не исполнишь ты сея священные должности, ежели сердце твое не будет более от радости трепетать при нежном имени Отечества и Государя твоего, то каменщики извергнут тебя из недра своего, яко противника общего порядка, яко недостойного быть участником в преимущественных выгодах такого общества, которое заслуживает доверенность и

уважение Государей... Храбрейшим воином, правосуднейшим судьей, кротчайшим господином, вернейшим слугой, нежнейшим отцом, постояннейшим мужем, преданнейшим сыном должен быть каменщик, потому, что общие и обыкновенные обязанности Гражданина освящены и подтверждены свободными и произвольными каменщика обетами и что, презря оные, он к слабости присоединит лицемерие и клятвопреступство[а].

Да и сами монархи — в первую очередь те, что охотно принимали идеалы «просвещенного» устройства, — если и не входили прямо в ряды масонов, то, подобно Иосифу II, рассматривали их как проводников своей политики. Масонство облегчало консолидацию про-йозефинистских сил, его левое крыло обеспечивало поддержку весьма радикальных реформ императора. Впрочем, эти реформы вскоре коснулись и самих масонов.

Речь идет о новом эдикте Иосифа II от 11 декабря 1785 года, опубликованном в *Шепег ХеИищ* («Венской газете»), В нем император упорядочивал масонскую деятельность. Он предписывал уменьшить общее число лож в Вене с восьми до двух-трех, сократить количество членов в каждой до 180 (и не более), вводил обязательную регистрацию лож в местных органах государственного управления и обязывал их регулярно отчитываться перед полицией. Все это еще раз подтверждает: никакой особой завесы таинственности у масонства в моцартовское время не существовало.

Из текста эдикта «вычитывались» симпатии и антипатии Иосифа II. Ироничные замечания о «расточительстве денег», о «фокусничании, шарлатанстве» ясно свидетельствовали о его презрительном рационалистском недоверии к обрядовой стороне масонских инициаций и другим ритуальным формам. После выхода эдикта венское масонство вошло в пору кризиса. Присущий ему дух толерантности улетучился без следа. Между направлениями завязалась полемика и образовалось весьма острое противостояние, ложи спешно реорганизовывались, некоторые вообще прекратили свое существование[ь]. Так, к концу 1787

а Оригинальный текст Устава вольных каменщиков (1782), переведенный на русский язык

и узаконенный в России с 1787 г., был впервые опубликован в: *Соколовская Т. О.* Из материалов для истории русского масонства. СПб., 1907.

Ь Ложи «К истинному согласию» (борновская), «К трем орлам» и «К пальмовому дереву»

объединились в ложу «К истине» *(2иг)УаНгНеИ)*\ ложи «К

коронованной надежде», монар-товская «К благотворительности» и «К трем огням» — слились в ложу «Ко вновь коронованной надежде» *{2иг пещекгошеп Но0пип$)*. Оставшиеся две ложи — «К постоянству» и «К святому Иосифу», в которых первенство имели «Азиатские братья» и розенкрейцеры, — объявили о самороспуске.

года из восьми лож с количеством участников, доходивших приблизительно до тысячи®, в Вене официально действовала только одна, и число ее членов колебалось от 120 до 90. С этого времени венское масонство перестает быть хотя бы в какой-либо степени реально влиятельной силой.

Как сказался этот поворот на масонской карьере Моцарта? Первый год его масонства (1785) был самым богатым на события. Из ритуалов посвящения, в которых он участвовал, важнейшими, помимо отцовского, был прием Гайдна на ступень «ученика» 28 января 1785 года[b] и церемония посвящения Антона Штадлера (кларнетиста и друга Моцарта) 27 сентября в ложе «К пальмовому дереву». В масонском сообществе на Моцарта были возложены в первую очередь музыкантские обязанности. Среди них — благотворительные концерты.

В архивах сохранилось приглашение на один из них, в ложе «К коронованной надежде» 15 декабря в пользу попавших в нужду двух приезжих виртуозов на бассетгорнах. На этой «масонской академии» Моцарт исполнил свой фортепианный Концерт и импровизировал, прозвучали также симфонии Пауля Вра-ницкого и другие произведения®. Раньше, 20 октября, такая же академия состоялась на совместном заседании лож «К пальмовому дереву» и «К трем орлам», где Моцарт играл вместе со Штадлером и «развлекал братьев своими столь любимыми всеми фантазиями»®[1].

На 1785 год приходится и ббльшая часть ритуальных масонских сочинений Моцарта. Это, прежде всего, сольные или хоровые песни. Одна из них — *й1е 1кг етет пеиеп Сгайе* (или *Ыей гиг Сезе11епге1зе,* то есть «Песня к путешествию подмастерья») КУ468 — очевидно, сопровождала церемонию посвящения во вторую степень. В самом начале 1786-го к первому заседанию новой объединенной ложи «Ко вновь коронованной надежде» написаны две другие песни: *2еф1еззе1 кеШ', $еИеЫе Вгй<1ег* XV 483 и *1кг, ипзге пеиеп ЬеИег* КУ484, приуроченные соответственно к открытию и закрытию заседаний. Еще две песни (июль—август 1785 г.) — они использовались для самой таинственной церемонии возведения в степень мастера — утрачены.

Полагают, что именно для оформления кульминационного момента инициации предназначалась и *Маигепзске Тгаиегтизгк*

(«Масонская траурная музыка») КУ477/479а. Моцарт сам датировал ее июлем 1785 года, указав, что она сочинена в связи с кончиной двух высокопоставленных и авторитетных в масонских кругах вельмож — герцога Георга Августа Мекленбург-Штерлицкого и венгерского королевского придворного советника графа Франца Эстергази о

фон Таланта. Однако в действительности оба они умерли гораздо позже, 6 и |

жизнь и смерть /

7 ноября, так что либо Моцарт ошибся датой, либо повод для пьесы был другой. Французский исследователь Филипп Отексье на основании данных из венских архивов установил, что «Масонская траурная музыка» исполнялась три раза. Впервые — 12 августа в ложе «К истинному согласию» на церемонии посвящения в мастера. Второй и третий раз — на поминальных заседаниях лож «К коронованной надежде» (17 ноября) и «К трем орлам» (7 декабря). До нас

а Так считает Г. Вагнер. См. *)Уа$пег С.* Вгибег МогаП. Ор. ск.; по другим сведениям до 800.

Ь Инициация проходила в его отсутствие, так как приглашение в Эстергазу запоздало. Пер

вый раз Гайдн появился в ложе 11 февраля. На следующий вечер Моцарт устроил у себя прием, во время которого в присутствии Гайдна были исполнены три из своих шести «Гайдновских» квартетов. Гайдн так и не продвинулся дальше ступени «ученика»

с *йеи&скООк.* 8. 226.

6 ГЫб. 8. 223-224.

го

Г"-

пьеса дошла в инструментальном варианте — по-видимому, в том, в каком она прозвучала в последний раз. Но при первом исполнении, по мнению Отексье, *Маигетске ТгаиегтихИс* включала еще и мужской хор, который пел хорал первого псалмового тона, подтекстованный строфами из Плача пророка Иеремии (Иер. 3: 15, 54):

Он пресытил меня горечью, напоил меня полынью...

Воды поднялись до головы моей; я сказал: «погиб я»[а].

Среди всех масонских собраний 1785 года, безусловно, выделяется торжественное заседание ложи «К коронованной надежде» в честь Игнаца фон Борна (24 апреля)[ь]. По этому поводу Моцарт сочинил кантату «Радость вольных каменщиков» КУ471, в которой солировал Адамбергер. На *Та/еИоде* — своего рода банкете — присутствовали 84 члена, в том числе и Леопольд

Моцарт. Кантата была вновь исполнена 1 мая в ложе «К истинному согласию» и 7 мая на совместном заседании лож «К пальмовому дереву» и «К трем орлам»[c]. Партитура в том же году была издана у Артариа, и прибыль от ее распродажи пошла на благотворительные цели.

В период с весны 1786 года, когда в полную силу вступил масонский эдикт Иосифа II, и вплоть до смерти императора в феврале 1790-го Моцарт уже не так активно проявлял себя на масонском поприще. Он не покинул ложи, его имя регулярно появляется в ее годовых списках, но о каких-либо праздничных или ритуальных сочинениях ничего не известно. Скорее всего, их просто не было[1]*. Из «масонских академий» с его участием упоминают лишь ту, что состоялась 12 января 1788 года в ложе «Ко вновь коронованной надежде» в честь свадьбы эрцгерцога Франца, будущего императора, который впоследствии запретит масонство в австрийских землях.

Моцарт поддерживал связь с масонами и за пределами Вены. Известно, что он бывал на собраниях ложи «К истине и единению» в Праге и водил знакомство с ее основателем — иллюминатом графом Каналом, а также с видным масоном Унгером, директором знаменитой пражской библиотеки[6]. В сентябре 1791 года на заседании ложи в честь Моцарта была исполнена его собственная кантата «Радость вольных каменщиков». И в берлинском путешествии 1789 года было, вероятно, немало масонских контактов, о которых, правда, почти нет

а *ЛшехЕег РН. А.* XX&пп тих1е сИе МаигепзсНе Тгаиептитк игаиГдеЯШп? // ШЬ 1984—85.

8.6—8. — Отексье полагает, что первая из строк текста сопровождала испытание землей, а вторая — водой.

Ь Император наградил Борна за изобретение нового метода амальгамирования, который

существенно облегчал промышленную сепарацию металлов и резко снижал затраты в горнорудном деле и металлургии. По распоряжению Иосифа II открытие тотчас было внедрено в подвластных ему землях. Праздник в честь Борна был также акцией против умозрительного и алхимического обращения с металлами, принятого у розенкрейцеров. *ВгаипЬеИгепз V.* МогаП т ХЭДеп. Ор. ей. $. 259.

с Характерно, что в чествовании Борна приняли участие те ложи, которые в дальнейшем

смогли пережить императорский патент декабря 1785 г.

О Возможно, кантата *Вк. Беек йе$ МекаШ* КУ429/468а сочинялась к празднеству в честь

св. Иоанна Крестителя (которого масоны считали своим покровителем) летом 1786 г., но так и осталась незавершенной. Эту датировку на основании сохранившегося фрагмента предлагает У. Конрад. См.: *Копгай V.* XV. А. МогаП. ЬеЬеп, Мизйс, XX%гкЪе51ап<! Вагепгейег, 2005. 8. 224, 388. Далее — *Копгай.*

е *ЦЬ$пегО.* Вгибег МогаП. Ор. ей. 5. 97.

сведений. Спутник Моцарта, дипломат и собрат по ложе князь Лихновский наверняка использовал эти связи, чтобы в Потсдаме он сам и Моцарт могли лично представиться королю Фридриху Вильгельму II. Не исключено, что они посещали ложи в Берлине, Лейпциге и Дрездене, где Моцарт познакомился с композитором и активным масоном Науманом, автором упомянутой оперы «Озирида»[a].

Со смертью Иосифа II и переходом власти к Леопольду II ситуация с венским масонством, как казалось, несколько изменилась к лучшему. Возможно, этому способствовали слухи, что новый властитель якобы сам был в Тоскане видным масоном (едва ли не гроссмейстером) и проявлял терпимость к самым разным направлениям. 12 июля 1790 года возобновила свою деятельность розенкрейцеров-ская ложа «К святому Иосифу». Йозеф Месмер, кузен знаменитого магнетизера, приложил усилия к организации еще одной розенкрейцеровской ложи в Вене, которая, при официальном дозволении Леопольда II, открылась под именем «К любви и истине» в июне 1790 года. Вероятнее всего к тому же времени относится и попытка Моцарта организовать новую ложу — история, в которой масса неясностей.

Единственное достоверное свидетельство — два письма Констанцы издательству Брейткопфа и Гертеля: «Он также хотел организовать общество под именем *Ше СгоПе.* Я смогла найти только отрывок его текста об этом, но некто другой способен его дополнить, так как сам принимал в этом участие»[b]. Позднее, она выскажется определенно: «Я отправляю Вам для использования в биографии... текст, большей частью написанный рукой моего мужа, о некоем ордене или обществе, которое он хотел учредить под названием “Огона”. Какие-либо разъяснения я дать не в состоянии. Это мог бы сделать здешний придворный кларнетист Штадлер-старший, писавший остальную часть, но он опасается признаваться, так как знает, что ордена и тайные общества вызывают большую ненависть»[0]. Никаких документов, о которых идет речь, в архивах издательства, однако, не сохранилось.

Когда именно у Моцарта возникли эти планы, в точности неизвестно. Ясно, что не ранее октября 1785-го (пока Штадлер не стал масоном) и сомнительно, чтобы сразу или даже в первый год

после эдикта Иосифа II: обстоятельства тогда благоприятствовали, скорее, не открытию, а закрытию лож. Так что, вероятнее всего, речь может идти о начале 1790-х, да и по письмам Констанцы чувствуется, что она упоминает о поздних событиях в ее совместной жизни с Моцартом. По поводу этих моцартовских планов высказывались самые разные догадки, вплоть до того, не написал ли он шутки ради «устав какого-нибудь братства пьяниц или обжор»[a].

жизнь и смерть /

Единственный реальный повод для рассуждений дает лишь наименование будущего ордена — *Ьа ОгоШ,* которое отсылает к письму Моцарта 1781 года из поместья графа Кобенцля: «Это в часе езды от Вены, называется Райзен-берг. — Я уже как-то ночевал здесь, теперь останусь на несколько дней. — До-

а *ВгаипЬеИгею V.* Могап т ЭДеп. Ор. ей. 5. 270—271.

Ь Письмо от 27 ноября 1799 г. — *Bne/eOA* IV. 5. 300.

с Письмо от 21 июля 1800 г. — *Bne/eCA* IV, 5. 360.

***б ВгаипЬеНгепз V.* МогагТ т \У1еп. Ор. ей. 5. 269. Такое представление восходит, вероятно,**

к письму И. фон Зайфрида — с 1799 г. второго капельмейстера в театре Шиканедера; он ошибочно предполагает, что знакомство Моцарта с Шиканедером состоялось в ложе, «конечно, не в той знаменитой борновской, бывшей одним из первых венских достопримечательностей и числившей среди своих членов элиту тогдашней литературной касты, а просто в так называемой побочной или ложе для любителей поесть *(Еге/З-Ьо^е* — букв, «ложе обжор»), где еженедельно по вечерам собирались для игры, музыки и других многочисленных радостей жизни за хорошо накрытым столом...» — *йешзсН1)ок.* 3. 471.

1Л|

г--

мишко так себе, но окрестности! — Лес, а в нем он построил грот, словно сотворенный самой природой. Это величественно и очень приятно»[3]. Еще более, как нам кажется, ассоциаций рождает в этом плане опера «Пещера Трофония» *(Ьа %гоИа сИ Тго/отo*) Сальери на текст Джованни Баттисты Каста, довольно популярная в те времена. В ней речь идет о волшебном гроте, который обладал особым свойством: всякий, кто в нем побывал, испытывал духовное преображение. Возможно, именно этот сюжетный мотав имел в виду Моцарт, выбирая название для своего общества. Если так, то импульсом к созданию ордена ему послужили музыкально-художественные впечатления.

О том, почему эти планы не осуществились, тоже приходится в основном гадать, опираясь на косвенные сведения. Отношение Леопольда II к масонству довольно быстро изменилось — в основном из-за стремительного развития событий во Франции. В ложу «К коронованной надежде» пришло письмо из Бордо от французских братьев с призывом последовать их примеру и выступить против монархической деспотии во имя воплощения главных масонских ценностей: свободы, равенства, справедливости, толерантности, философии и пр. Копия этого письма попала в руки главного полицмейстера Вены графа Пергена, который в своем докладе Леопольду II красноречиво описал опасности, исходящие от масонских обществ. Австрийские масоны, по-видимому, не спешили последовать призыву из Франции, так что Перген в конце концов был вынужден признаться императору: «Я полагаю, председатель здешней ложи... что-то заподозрил; и, озаботившись, что у них из-за долгого молчания могут возникнуть неприятности со стороны полиции... переслал мне оригинал с добавлением, что они сделали все возможное, чтобы оставить это письмо без ответа»[ь].

Так или иначе, но механизм тайной полиции работал все более интенсивно. Леопольда II старались убедить в существовании масонского заговора против власти, заговорщиков находили даже внутри императорского дома. В анонимном доносе в качестве «нового Кромвеля» был назван воспитатель будущего императора (эрцгерцога Франца), а также упомянут барон ван Свитен, названный влиятельнейшим тайным членом нллюминатского ордена[0]. Моцарт имел достаточно связей в придворных кругах, чтобы понять, что его масонские инициативы все более и более не ко времени. Надлежало переходить к защите, и, возможно, правы те исследователи, кто предполагают главной целью «Волшебной флейты» желание еще раз продемонстрировать обществу и власти не политические, но гуманистические и филантропические цели масонства.

Принадлежность ван Свитена к масонскому движению требует некоторых разъяснений, поскольку о нем часто упоминают, причем в самых невероятных и фантастических контекстах. Главное свидетельство в пользу того, что Свитен был масоном, — наличие его фамилии в списке венской тайной полиции. Кроме этого, Свитена отправили в отставку с постов директора императорской библиотеки и председателя комиссии по образованию (по печальному стечению обстоятельств — в день смерти Моцарта, 5 декабря 1791 года), как полагают, из-за подозрений в принадлежности к масонскому тайному обществу и нелояльности.

а Письмо от 13 июля 1781 г. *Bne/eOA* Ш. 5. 139.

Ъ *ВгаипЬекгею У.* МогаЛ ш \йеп. Ор. ей. $. 272—273.

с *ЯоЬЫтЬапёоп Я С.* МогаЛ; ТЬе СоМеп Уеаге 1781—1791. Ор. ей. 1989. Р. 225—226. Роббинс Лэндон подчеркивает, что это — первое из известных ему упоминаний о связи ван Свитена с масонством.

ЧО

Г-

Считается, что Свитен мог приобщиться к иллюминатскому движению во время своей дипломатической карьеры (в 1755—1757 годы он служил в Брюсселе, в 1760—1763-м — в Париже, в 1763—1764-м — в Варшаве и, наконец, в 1770—1777 годы — в Берлине). Но практически все его дипломатические миссии закончились еще до того, как был учрежден орден иллюминатов. Да и вряд ли бы австрийский посол стал ввязываться в щекотливые тайные игры в других странах, особенно — во враждебном Габсбургам Берлине. Даже в период пышной масонской вольницы 1780—1785 годов, когда вся светская Вена была поглощена масонской модой, ван Свитен открыто не выказал к этому ни малейшего интереса: его имя не значится ни в одном списке лож, не упоминается в связи с какими-либо закрытыми или открытыми заседаниями, хотя ничто не мешало ему, подобно ученому Борну или крупному чиновнику Зонненфельсу, проявлять себя и на этом поприще. Так что, видимо, прав Роббинс Лэндон, полагая, что нет достаточных оснований считать ван Свитена видным или даже рядовым масоном.

Последний год моцартовской жизни отмечен возрастанием его активности в создании масонских сочинений. «Волшебную флейту», конечно, едва ли стоит считать в полном смысле слова ритуальным произведением. Она написана для широкой публики, и вполне вероятно, что среди импульсов к ее возникновению немалое значение имело возрождение интереса к масонству. Летом того же 1791 года Моцарт создал маленькую немецкую кантату П/'е *1кг йея ипегте/ЗИзскеп Ц^еНаШ 5скор/ег екг1* («Вы, восславляющие необъятного Творца вселенной») КУ619 для голоса и клавира на стихи педагога и масона из Регенсбурга Франца Генриха Цигенхагена. Осенью же (17 ноября) в связи с освящением нового помещения для ложи «К коронованной надежде» Моцарт в последний раз присутствовал на заседании, чтобы продирижировать новой кантатой *ЬаШ уегкйпЛе итге Ргеийе* («Пусть радость наша громко возвестится») КУ623[a]. Появление этих сочинений (вкупе с «Волшебной флейтой») — тоже один из признаков оживления моцартовского внимания к масонским проблемам.

жизнь и смерть /

Сведения из истории масонства в 1780—1790-е годы в Вене до какой-то степени проясняют наши представления о той атмосфере, в которой протекала эта сторона моцартовской жизни. Но они не способны дать определенный ответ на вопрос, что подвигло Моцарта вступить в братство, что он искал и, возможно, находил в нем. Прямые моцартовские суждения об этом отсутствуют, и всем предположениям на этот счет так и суждено остаться предположениями. Возможно, он хотел таким способом повысить свой социальный статус, стать вровень или хотя бы максимально приблизиться к высшему сословию, подобно тому как многие банкиры и купцы, окружавшие его, удостаивались «инно-биляции» — присвоения дворянских титулов. Возможно и другое: в масонстве ему виделось некое идеальное надклассовое объединение интеллектуалов, своеобразная академия наук и искусств, каким представлялось это движение также фон Борну — человеку, во многом определившему облик венского масонства моцартовской поры. Возможно, его даже привлекала борцовская идея масонской деятельности как постоянного творческого вклада в усовершенствование общества, в его просвещение, и Моцарт хотел, чтобы и его искусство рассматривали как такой вклад.

а До недавнего времени считалось, что заседание ложи состоялось 18 ноября, но последние

опубликованные документы дают дату *17* ноября 1791 *г. См.: ЕиепВок.* 5. 73.

г-*-

г-«

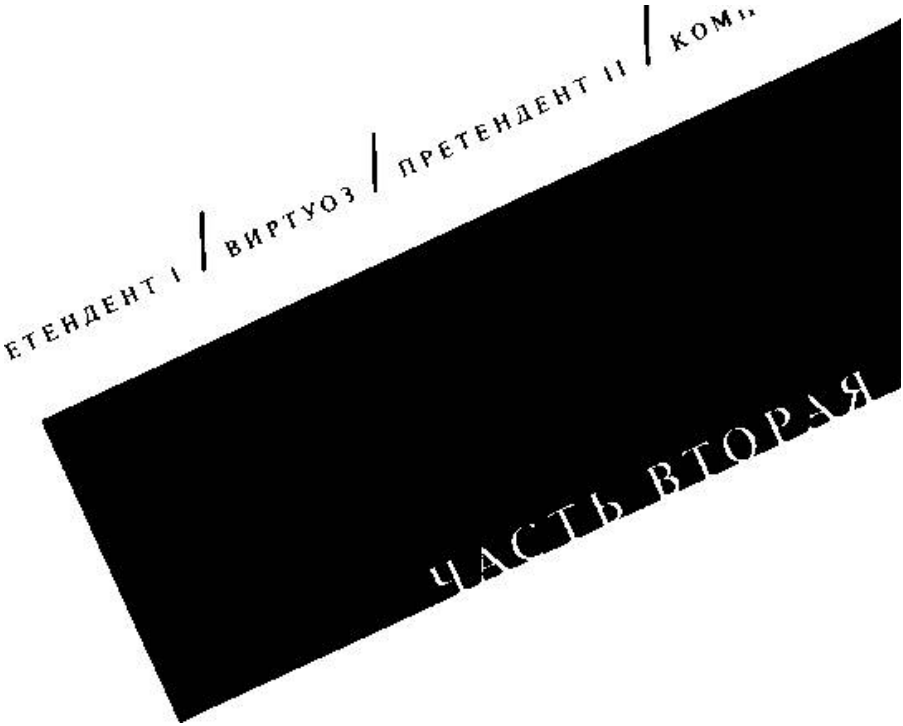
Опираясь на «Масонскую траурную речь о смерти Моцарта», произнесенную на заседании ложи в его память в апреле 1792 года, мы можем судить о том, кем был Моцарт для своих собратьев. Они не забыли упомянуть его «таланты, которые проявились еще в самом раннем возрасте и сделали его уже тогда редчайшим феноменом своей эпохи», когда «пол-Европы восхищалось им и великие мира сего называли его своим любимцем», заключив: «...он был ревностным последователем нашего ордена — любовь к своим братьям, терпимость, готовность к хорошим делам, благотворительность, настоящее сердечное чувство удовольствия... — таковы были главные черты его характера. Он был супругом, отцом, другом своих друзей, братом своих собратьев — и только сокровищ не доставало ему, чтобы, следуя своему сердцу, сделать счастливыми сотни»[8].

а *ВеШзсИйок.* 5. 394—395. «Маигегтеёе аиГМогагТз ТосЬ вышла отдельной брошюрой весной 1792 г. Ее составителем

был театральный поэт К. Ф. Хенслер, а издателем — И. Альберти.

00

г-





ВУНДЕРКИНД

Одна из самых известных историй о необыкновенно раннем проявлении у Моцарта композиторского гения описана И. А. Шахтнером в 1792 году по просьбе Наннерль. Речь идет о Концерте, «сочиненном» Вольфгангом в возрасте четырех или пяти лет. Взрослые вначале посмеялись над «галиматьей» из нот и клякс, однако, присмотревшись, отец со слезами умиления на глазах воскликнул: «Как здесь все верно, изложено в соответствии с правилами; жаль только, этим не воспользуешься, потому как партия столь трудна, что ни один человек не в состоянии ее сыграть»[3]. Историю, впервые опубликованную Шлихте троллем, затем пересказывали многие биографы. Константин Саква задался справедливым вопросом: правдива ли она? И пришел к выводу, что нет[b].

Рассказ о Концерте, по-видимому, не более чем домысел престарелого Шахтнера, охваченного сентиментальными воспоминаниями. Реальные документальные доказательства его весьма легко опровергают. Свои первые пьески Вольфганг вплоть до восьми лет не записывал — за него это делал отец. Самые ранние аутентичные автографы Моцарта — пьесы для клавира, сочиненные, вероятно, в первой половине 1764 года[c].

Каким же было самое начало? До нас дошла знаменитая Тетрадь пьес для клавесина, подаренная Леопольдом Моцартом в 1759 году Наннерль на ее именины[11]. Именно она спустя год стала первым пособием для Вольфганга. Трудно сказать, сколько пьес в ней было первоначально, а какие дописывались по мере взросления ученицы. В том виде, в котором автограф дошел до наших дней, он содержит 43 произведения разных жанров. Большая часть «педагогического репертуара» вышла, по-видимому, из-под пера Леопольда, но есть также пьесы Г. К. Вагензайля, К. Ф. Э. Баха и двух малоизвестных композиторов — И. Н. Тишера и И. И. Аргелля. Отнюдь не все они поражают художественными качествами. Не исключено, что причина кроется в методической «хитрости» Леопольда, которой он поделился на страницах своей «Скрипичной школы»: «Чем более безвкусными их [пьесы для упражнения] найдут, тем более это удовлетворит меня»'. Зачем? Чтобы ребенок учился играть по нотам и не привыкал играть по памяти.

a *Шлихтегролль*. С. 8.

Ь *Саква К.* Заметки о Моцартиане // Сов. музыка. 1991. № 12. С. 11—13. с Датировка ранних произведений Моцарта — предмет исследования В. Плата. Им уточнено время написания Менуэта, который традиционно открывал

Указатель Кёхеля — с легкой руки сестры Моцарта он считался самым ранним произведением Вольфганга, сочиненным в возрасте пяти лет. Кёхель полагал, что скомпоновать и записать пьесу сыну помог Леопольд (*КдсНе/*. $. 1). Плат установил, что в автографе — почерк Моцарта, однако время создания — гораздо более позднее, чем в 1815г. указала 65-летняя Наннерль.

***РШН IV.* \Ьг\тоП // ЫМА IX. \У$ё. 27. Вй. 1.**

б Судьба автографа Тетради поистине драматична. Уже после смерти Моцарта Наннерль ее расшила и раздарила часть листов. Впоследствии оставшаяся часть автографа несколько раз меняла хозяев, пока великая княгиня Елена Павловна (сестра императора Александра I) не подарила его Моцартеуму (1864). Отдельные страницы до сих пор не найдены. Последнее открытие — два листа с первыми композиторскими опытами Вольфганга, обнаруженные в 1954 г. См.: *Саква К.* Заметки о Моцартиане. Цит. изд. С. 12—13. е Там же.

Вряд ли можно назвать пьесы из Тетради Наннерль в полном смысле слова «безвкусными». Конечно, они принадлежат сфере обиходной бытовой музыки, то есть музыки не того высокого ранга, который предполагался в жанрах церковных, в опере, симфонии или квартете. Однако практически весь арсенал «стилей» середины XVIII века в них представлен: и танцевальный, и напевно-ариозный, и чувствительный, и военный, и виртуозный, и стиль «бури и натиска» — пожалуй, за исключением только «ученого» полифонического[3]. Так что хрестоматия, составленная Леопольдом, — это маленький компендиум клавирной музыки своего времени. Кроме того, все пьесы отличаются ясным, но не примитивным строением, что также очень важно для правильного музыкального воспитания.

Движение от простого к сложному происходит в Тетради крайне постепенно, но при этом каждая пьеса «приращивает» какой-то новый навык — ритмический или фактурный рисунок, знакомство с формой или жанром. Усложняются тональности, простые менуэты (19 кряду) сменяются более виртуозными пьесами, маршами, полонезом, скерцо, вариациями, сонатными *A11e%n.* На отдельных страницах Леопольд выписал технические упражнения (на арпеджио, двойные ноты и трели), таблицу интервалов и три небольших примера модуляции в технике генерал-баса (последняя, впрочем, весьма сложна — из С-с1иг в А-биг). С методической точки зрения пособие, составленное Леопольдом, кажется безупречным.

С началом обучения Вольфганга игре на клавире внимание

Леопольда сосредоточено на нем. *РгйНез^ег МогдгР* — именно так немецкие музыковеды обозначили необычно ранний, уникальный период его творческой биографии, отсутствующий практически у всех великих мастеров. Свои первые произведения Бетховен написал в возрасте 11-12 лет, Шуберт — в 14. Пожалуй, только у Прокофьева было столь же раннее начало, как у Моцарта. Первую пьеску он сочинил (а мать записала) в 5 лет и несколько месяцев. В обоих случаях — и у Моцарта, и у Прокофьева — ранние опыты сохранились благодаря родителям.

ВУНДЕРКИНД

О

РР

Н

О

ад

о.

о

РР

н

Леопольд в Тетради Наннерль делает заметки о первых шагах сына — сперва об исполнительских, потом о композиторских. Неясно по какой причине, но пьески, сочиненные Вольфгангом, весьма долгое время — по крайней мере до 1764 года — записывались здесь же, в Тетради, на свободных листах, которые разделяли группы произведений. Хронология не всегда наглядна, так как записи рассеяны по всей Тетради, однако если их суммировать, то получается следующая картина:

№

Дата

Названия

СочиненияВольфганга

КомментарийЛеопольда

Этот Менуэт Вольф-

8

До 27.01.1761

Менуэт т Р

гангерлъ выучил в 4 года

а Говоря о «стилях» мы употребляем это понятие в том смысле, которое ему придавалось в XVIII веке.

Ь «Самый ранний Моцарт» *(нем.)*. Впервые такое словосочетание употребили Э. Дент и Э. Валентин. См: *йем Е. Уа1епгт Е.* Оег ГгйЬе$1е Могап. МипсЬеп, 1956.

ел

00

Этот Менуэт Вольфган-
19
До 27.01.1761
Менуэт ш Р
герль выучил также в возрасте 4-х лет
41
До 27.01.1761
А11е§го ш О
Это А11е§го Вольфган-герль выучил в 4 года
Эту пьесу Вольфган-
31
24.01.1761
Скерцо т С Вагензайля
герль выучил 24 января 1761 г. за 3 дня до своего пятилетия, вечером с 9 ч. до 9.30
Этот Менуэт и Трио Вольфгангерль выучил
11
26.01.1761
Менуэт т Р
26 января 1761 г. задень
до своего пятилетия в
9.30 в течение получаса
22
04.02.1761
Марш т Р
Вольфгангерль выучил 4 фев. 1761 г.
Композиция Вольф-
53-54
02-04.1761
КУ1а,Ъ
гангерля в первые три месяца после его пятилетия
32
06.02.1761
Скерцо т Р
Вольфгангерль выучил 6 фев. 1761 г.
55
Ок. 11.12.1761
КУ1с
56
16.12.1761
Менуэт
КУЫ
58
01.1762

Менуэт т Р
КУ2, Зальцбург
59
04.03.1762
А11е§го т В
КУ3, Зальцбург
49
11.05.1762
Менуэт т Р
КУ4а, Зальцбург
61
05.07.1762
Менуэт
m
Р
КУ5, Зальцбург
48
16.07.1762
Менуэт т Р
КУ6, Зальцбург
46
14.10.1763
А11е§го 1п С
КУ6, Брюссель
25
10.1763
АпОаШе т Р
КУ6, Брюссель
26
10.1763
Менуэт ш С
КУ6, Брюссель
24
21.11.1763
АПе^го
1
п В
КУ8, Париж
47
30.11.1763
Менуэт т О
КУ7, Париж
КУ 1/1е (первый, соб-
62

1764
Менуэт
m O
ственноручно записанный Моцартом Менуэт)
20
1764
КУ9а/5а
63
1764
Менуэт ш С
КУ1Г
64
1764
КУ9Ь/5Ь
т1-
оо

Что можно сказать об этом перечне? Во-первых, Вольфганг учил пьесы чрезвычайно быстро, буквально за полчаса. Не случайно Леопольд с гордостью зафиксировал этот факт прямо в Тетради — так заботливые родители отмечают на дверном косяке рост своих детей. Спустя много лет Нан-нерль вспоминала, что брат запоминал пьесы очень легко, «играл их без ошибок, в приятной манере, точнейшим образом выдерживая метр»[3]. К тому же он занимался тогда, когда ребенок его возраста обычно отправлялся в постель — после 9 часов вечера. Ясно, что уклад жизни в доме Моцартов хотя и отличался упорядоченностью, но был далек от догм. По крайней мере, в том, что касалось Вольфганга. Учитывая страстную любовь ребенка к музыке, занятия могли рассматриваться и как род игры, отдыха, награды, которая доставляет исключительное удовольствие.

Не меньше, чем исполнительскими успехами сына, Леопольд, по-видимому, был поражен его рано проснувшимися композиторскими способностями. Он прекращает отмечать пьесы, которые тот выучил, переключаясь на датировку сочинений. Причем, если рядом с самыми ранними опытами стоит все то же ласково-уменьшительное «Вольфгангерль», то А11е§го КУ 1с (11 декабря 1761 года), написанное пятилетним мальчиком, сопровождает вполне официальное «8§г. >УоИ§ап§о Могай». Ясно, что статус сына в восприятии отца изменился. Пройдет всего месяц, и Леопольд на три недели отвезет детей в Мюнхен ко двору курфюрста Максимилиана III Иосифа. Вероятно, он уже примерял к Вольфгангу взрослое имя на итальянский манер, дабы еще больше усилить «зазор» между его возрастом и необычайными способностями, уравнивая — пусть пока только

символически — с итальянскими придворными музыкантами.

Попытку воссоздать начальный этап композиторских штудий Вольфганга сопровождают два наиболее острых вопроса. Во-первых — соотношение «своего» и «чужого». Иными словами: можно ли усмотреть какие-то точки соприкосновения первых опытов Моцарта с пьесами, которые он наверняка играл? Совершенно понятно, что его репертуар не ограничивался только теми произведениями, которые отметил Леопольд, но лишь о случаях, перечисленных выше, можно судить наверняка. Во-вторых — как протекало формирование собственно композиторских умений?

ВУНДЕРКИНД

О

«

Н

О

<и

Р

Он

О

й

н

На первый вопрос Кондрад Юостер, посвятивший ранним произведениям Вольфганга около трети своей объемной монографии, ответил отрицательно, не усмотрев никакого явного сходстваь. Конечно, если говорить о тематическом родстве, то немецкий исследователь прав. Время, когда Моцарт активно будет впитывать чужие интонационные идеи, наступит позже. Однако некоторые пересечения все же можно усмотреть. Вторая пьеска, 12-тактовое А11е§го (С-биг, КУ 1Ъ), словно «склеена» из нескольких фактурных ячеек (Пример 1). Не исключено, что бравурный каденционный отыгрыш навеян заключительным оборотом Марша № 22 (Пример 2), а эффектное движение таПе11а1о в первых трех тактах — сходным приемом в А11е§го О-биг № 41 (Пример 3). Начало пьесы почти буквально совпадает с началом Марша № 23 (рядом с ним нет никаких записей Леопольда, однако Вольфганг его вполне мог знать). Так что выученные произведения влияли на Вольфганга отнюдь

ь

Письмо Наннерль к Ф. Шлихтегроллю, апрель 1792 г. — *Впе/еОА* IV. 8. 186. *КйМег К.* МЫГ^апв Атадеш МогаП ипё $ете 2еИ. ЬааЪег-ХЫав, 2002.

СО

не косвенно. Скорее, стоило бы удивляться тому, что,

осваивая разные виды техники, жанры, разнообразные формы, мальчик, пусть и фрагментарно, не начал бы их использовать в своих импровизациях. В целом, все ранние пьесы — плоть от плоти исполнительского опыта Вольфганга.



3 [АИегго]
Щ а >-г р г Г Р
1
'УЙМ _ Г **Г г .....
1* #г г
.1
~
Г-- ■ >

Вопрос об эволюции в рамках первых композиторских опытов более сложен. Уже хотя бы потому, что он неизбежно заставляет говорить о *качестве* материала, а эту проблему в отношении даже самого раннего Моцарта решать очень непросто, ведь речь идет о человеке, наделенном исключительным музыкальным талантом. В 1761—1764 годы одаренность проявилась не только в том, что Вольфганг очень рано начал сочинять, но, главный образом в том, насколько быстро и интенсивно он прогрессировал. Его ранние «опусы» делятся на три группы: 9 небольших пьесок и менуэтов, созданных в Зальцбурге (1761—1762); части сонат, написанные в Брюсселе и Париже во время первой большой гастрольной поездки (1763); и 4 пьесы, датированные предположительно 1764 годом.

Начальный этап — движение от импровизации к композиции. О первой пьеске с переменным размером и мелодией, неуклонно спускающейся в объеме двух октав, никто из исследователей не сказал ни одного сочувственного слова. И в ней, и в пьесе КУ1Ъ

единственный признак оформленности — наличие тематического ядра и кадансового оборота (Ктостнер). Добавим еще интуитивные попытки мотивного варьирования (Пример 1).

Две пьесы, записанные в декабре 1761 года, — совершенно иное дело! В них Вольфганг (скорее всего, не без помощи Леопольда) вполне уверенно компонует двухчастные песенные формы, с репризой и без. Здесь практически все на

40

00

месте: и начальный период, и развивающий раздел, и знак репризы, отделяющий часть от части, и даже модуляция. Правда, развитие еще очень простое, главное в нем — буквальные повторы мотивов, а наиболее яркий гармонический штрих — прерванный оборот, соединяющий две одинаковые фразы в заключительной части менуэта КУ Ы. Вряд ли эта деталь заслуживала бы особого упоминания, если бы с тех пор прерванная каденция не стала излюбленным приемом Моцарта. Он упорно применяет ее и в начальном периоде (КУЗ), и в репризе (КУ2, 5, Менуэт из КУ6). Самое интересное, что ни в одной из «чужих» пьес Тетради Наннерль этот гармонический прием не встречается ни разу, ни в менуэтах, ни в сонатных А11е§п. Скорее всего, его показал мальчику Леопольд, объяснив теоретически — так же, как в упражнениях на генерал-бас объяснял модуляцию. А значит, и овладение формой — плод педагогических усилий отца.

Между январем и июлем 1762 года в Зальцбурге Вольфганг сочинил еще 5 пьес. Он продолжил наращивать арсенал композиторских навыков. Главное новшество — отклонения и секвенции, по-видимому, пришлись юному автору по вкусу, в развивающих разделах он использует только их и ничего иного. Три пьесы воспринимаются и вовсе как учебное упражнение, заданное Леопольдом: КУ2, КУ5 и Менуэт из сонатного цикла КУ6 написаны на один и тот же бас. Судя по изобретательному варьированию фактуры, которой не чужд виртуозный блеск, исполнительская техника мальчика была уже весьма развита.

ВУНДЕРКИНД

И самое главное, что, наряду со школьными нормами, появляется деталь, из которой впоследствии «прорастет» типичная для моцартовского клавирного стиля мотивная игра. В обаятельном А11е§го т *В* КУЗ (Пример 4) уже начальный период имеет необычные строение (6+6) и мотивную структуру (аЬЬ асе). Еще изобретательнее решена реприза: повтор тематического ядра в ней редуцирован, так что образуется мотивная цепочка а ЬЬ сс. Насколько свежее звучит эта пьеса, чем аналогичный

Менуэт Моцарта-отца из той же Тетради Наннерль (№ 17 — Пример 5)! То, что у Леопольда сделано по правилам — в том числе строгая симметричная структура, — у пятилетнего Вольфганга становится объектом игры. Позднее, в первом собственноручно записанном менуэте (KV1/1e, вероятно, 1764), Моцарт еще более оригинален. Он оставляет в неприкосновенности танцевальные квадраты, зато «посягает» на метрическую периодичность: озорные гемиольные мотивы противоречат неторопливой поступи баса и звучат весьма дерзко (Пример 6). Таких метроритмических игр опять-таки нет ни в одном из более чем двух десятков «чужих» менуэтов, которые он мог знать по Тетради своей сестры.

4 АИеˆго





За первый год композиторской практики Моцарт достиг выдающихся результатов, пройдя путь от совершенно незрелых, импровизационно «нащупанных» пьесок к профессионально

состоятельным произведениям, возникшим на стыке собственного опыта и наставлений отца. Леопольд подтвердил это, использовав «учебный» менуэт КУ6 (из группы пьес на один бас) в качестве Трио в своей большой Серенаде О-биг, что, несомненно, стало предметом гордости и сына, и отца[a].

Следующий этап (1763—1764) — освоение сонатного жанра в том виде, в котором он существовал в середине XVIII века. Вначале — на привычном для Вольфганга клавире, затем — в переработке для клавира в сопровождении скрипки. Именно такое, непривычное для современного музыканта обозначение красовалось на первом издании четырех сонат, предпринятом Леопольдом за свой счет в Париже. Первая тетрадь (сонаты КУ6, 7) была посвящена дочери французского короля, принцессе Виктории. «Композитор семи лет», как не преминул упомянуть на титуле отец, сам передал их ей в Версале. Вторая (КУ8, 9), по совету Мельхиора Гримма, — графине де Тессэ, придворной даме Марии Йозефы Саксонской, которой Моцарты были представлены. Четыре сонаты ясно обозначили момент своеобразного «перепутья». С одной стороны, в них немало ученического, тем более что некоторые части были заготовлены заранее, еще в 1763 году и в клавирной версии записаны Леопольдом в Тетрадь Наннерль. Больше всего погрешностей содержится в сонатном АНеˆго КУ6, где монотонные альбертиевы басы не умолкают ни на секунду, а в разработке ни с того ни с сего звучит тема в основной тональности.

Музыковеды наперебой отыскивают в этих сочинениях следы чужих влияний. Общий замысел клавирных сонат «в сопровождении» скрипки восходит к Иоганну Шоберту. Он первым стал группировать их парами, а не полудюжинами, как ранее было принято[5]. Для юного композитора, не имевшего изрядного запаса такого рода сочинений, это было весьма удобно. Леопольд не любил «подлого Шоберта»[c], что не помешало сыну попасть под сильное влияние этого яркого мастера. Воздействие Шоберта замечают и Аберт («шо-бертовские вспышки страсти» в КУ7 и КУ9, одинаково активное использование обеих рук), и Эйнштейн, и Эдуард Реезер (тема в финале КУ6 — парафраз темы первой части сонаты ор. 1 № 2 Шоберта)[a]. Называют и другие имена — Г. К. Вагензайля, И. Г. Эккардта.

ВУНДЕРКИНД

О

РО

Н

О

< и ***Р***

Он
О
о
н

С одной стороны, зависимость от влияний — признак ученичества. Но только ли? Уже одно то, что музыковеды впервые в связи с ранними парижскими сонатами заговорили о *влияниях,* — свидетельство совершенно нового этапа в становлении Моцарта как композитора. Первые его пьески были шагами по освоению композиционных приемов, сквозь школьные задачи едва-едва

а *Р1а1к IV*. ХЪга'оП: // КМАIX. \^. 27. Вб. 1. 3. XIX. Плат первым обратил внимание на такое родственное заимствование, не удержавшись от лирического комментария: «Не нужно обладать большой фантазией, чтобы представить, как вице-капельмейстер Леопольд Моцарт на публичном исполнении своей новой Серенады мог сказать: “То, что вы сейчас прослушали и нашли таким симпатичным, написал не я, а мой маленький сын. Сейчас он сыграет Вам эту пьесу, так как она была задумана для клавира...”» См. Пий. Что ж, ситуация вполне вероятная.

Ь *НеезегЕ*. \ЬптоП // VII. 23. В(1.1. 5. VIII. с Письмо от 1 февраля 1764 г. — *Впе/еСА* I. 5. 126.

б *Аберт* I, 1. С. 123; *Эйнштейн.* С.123—124; *Кеезег Е.* \Ьг \тоП, Ор. ей. 3. IX.

начали прорастать зерна индивидуальности. Теперь же речь идет о ясно различимых влияниях, а значит, большинство проблем ремесла решены, и Моцарт отзывается на новые художественные впечатления.

Впрочем, влияниями дело не ограничивается. В неизбежно возникающем диалоге с манерами своих старших современников голос Моцарта не слаб и робок, а отчетлив и самостоятелен. В знатном обществе, как точно замечено Абертом, он держится уверенно[3]. Тот мальчик, который во время клавирабенда при дворе в Вене, не смущаясь, просил Вагензайля переворачивать ему ноты, теперь на равных выступает ним и его коллегами на поле композиторского творчества.

В парижских сонатах проявляется многое из того, что будет свойственно моцартовскому зрелому стилю. А11е§го из сонаты КУ7 — первый образец многотемной сонаты. В нем, пусть и «в зародыше», намечены две темы побочной партии и дана новая, контрастная тема в разработке. Тематическая избыточность, о которой писали, пожалуй, все исследователи моцартовской инструментальной музыки, видна в опусе восьмилетнего

мальчика абсолютно отчетливо. Именно тематическая щедрость дала основание Ктостеру сделать вывод о том, что в этих сонатах Моцарт избирает другой путь, чем его отец — приверженец однотемных сонатных формь. Этот факт свидетельствует о многом. С одной стороны, о самостоятельности юного композитора, который следует своим природным склонностям, с другой — о мудрости отца-педагога: обучая, направляя, он не подавлял сына даже в тех случаях, когда их представления не совпадали. Если в житейской сфере Леопольд весьма настойчиво стремился подчинить Вольфганга своей воле даже тогда, когда взрослый сын уже тяготился его опекой, то в творческих вопросах он свято верил в его гений. Наверное, поэтому даже ранние вещи Вольфганга почти лишены налета откровенного «усредненного» ученичества.

Столь же отчетливо в парижских сонатах ощутим особый моцартов-ский*лирический тон* — одухотворенно-возвышенный и при этом трогательный и трепетный. Аёа§ю из КУ 7 — по-видимому, самый первый образец такой лирики. В медленных частях сонат моцартовских старших коллег нет ничего, подобного этой арии. В ее утонченной кантилене, гибкой мелодии, прихотливом ритме, в синкопированных вздохах и щемящих хроматизмах — еще до поездки в Италию — предчувствие итальянской музыки (Пример 7). Аба§ю рождает удивительный эффект обратного «отсчета»: то, что захватывает и трогает душу в зрелых клавирных сонатах и концертах Моцарта вдруг с ошеломительной ясностью проявляется в музыке восьмилетнего ребенка. Тематическая идея настолько захватила юного автора, что он тут же еще раз опробовал ее в первой части КУ9 (Пример 8). Сходство, ускользнувшее от внимания музыковедов, весьма показательно. Интонационное родство тем в сонатном цикле — признак зрелого инструментального мышления. В парижских сонатах этот принцип проявился весьма наивно и спонтанно (обе части написаны в О-ёиг, но в разных сонатах и даже в разных тетрадях). Однако когда обнаруживаешь умение достигать столь различных образных «результатов» при одинаковых языковых «причинах», остается только еще раз удивиться стремительному росту моцартовского мастерства.

а *Лберт* I, 1. С. 124.

Ь *Кш 1 ег К.* \ˆЫГ§ап§ Атас1еи$ Могап ипс! $ете 2еИ. Ор. сп. $. 133—134.



Что послужило толчком для такого валета? Без сомнения, важнейшим стимулом стали путешествия, обилие новых музыкальных впечатлений и общение с выдающимися музыкантами. Кульминацией в этом отношении стало пребывание в Лондоне.

Среди многочисленных знакомств в английской столице выделялись два — с кастратом Джованни Манцуоли, который занимался с мальчиком пением, и, конечно, с Иоганном Кристианом Бахом — одним из безусловных музыкальных авторитетов для Вольфганга на протяжении многих лет. Хорошо известна история их совместного музицирования, когда маститый мастер, усадив мальчика на колени, попеременно играл с ним сонату и фугу. Общение с Бахом не могло пройти для Вольфганга бесследно, равно как и новый музыкальный опыт, полученный в Лондоне. Вряд ли Моцарты обошли своим вниманием Королевскую оперу, исполнение ораторий Генделя, а также концерты инструментальной музыки, в том числе и организованные «товариществом» И. К. Баха и К. Ф. Абеля.

О моцартовской композиторской технике этого времени можно судить по так называемой Лондонской тетради эскизов (1764). Плат, детально изучивший особенности моцартовского почерка, считал, что она обозначила важный рубеж: мальчик начал записывать музыку самостоятельно[3]. В музыковедении о

Тетради сложилось мнение весьма нелицеприятное.

а РШН Щ ХЬгагаП // 18МА IX. \% 27. В < 3. 1. 8. XXII.

О

ВУНДЕРКИ НД

О

в

н
о
<и
V
Он
О
и
н

Аберт, например, считает, что она должна развеять миф о том, что в Лондоне Моцарт был уже вполне сложившимся мастером. Его вердикт суров: «Мы обязаны перенести с сына на отца большую долю похвал, которые до сих пор мы воздавали готовым сочинениям этого времени»[8]. Главные претензии Аберт предъявляет к небрежности голосоведения, особенно в пьесах, содержащих попытки полифонического письма, а также к тому, что раз за разом вызывает неудовлетворенность немецкого музыковеда — к неумению Моцарта развивать музыкальный материал, к обилию показанных и брошенных тематических элементов.

Оценка полифонической «неумелости» Вольфганга, данная Абер-том, точна. Обилие ошибок начального школьного уровня — например, таких, как в пьесе № 7 КУ15§ (Пример 9), — доказывает, что Леопольд эти сочинения не редактировал и в процесс их создания не вмешивался. Что же касается пресловутых «следующих друг за другом кусочков»", то негативную характеристику следует отнести на счет представлений самого Аберта, который так и не смог смириться с этой особенностью моцартовского музыкального мышления. Для музыканта, воспитанного под сенью традиционных для XIX века немецких представлений о форме, каким, без сомнения, был Аберт, такие «не-немецкие» качества Моцарта, безусловно, бросали некоторую тень на его репутацию как гениального мастера.

9



На самом деле Лондонскую тетрадь не следует воспринимать как сборник готовых пьес. Это своего рода музыкальный дневник, где фантазия Вольфганга ничем не скована, и он с равным энтузиазмом опробует новые для себя гармонические, фактурные, жанрово-тематические приемы[0]. Исследователи высказывают мнение, что некоторые пьесы не предназначались для клавира,

так как в них видны черты оркестрового письма (№ 28, 29, 35). Строго говоря, Лондонскую тетрадь нельзя считать в полной мере собранием эскизов, так как в отличие, на-

а *Аберт* I, 1. С. 101.

Ь Там же.

с Позднее Моцарт повторит свой опыт, создав «третью», ныне утраченную Тетрадь, так называемые *Сарпса* (Голландия, зима 1765—1766). На них в письме в издательство ВгейкорГ & Нале! указывает Констанца(1 марта 1799 г.). О двух тетрадях клавирных пьес, написанных в Лондоне и Голландии, упоминал Л. Моцарт в составленном им Указателе произведений Вольфганга. См. *Кбске1*. 8. 50. Наличие Лондонской тетради эскизов является, по всей видимости, решающим аргументом в дискуссии еще об одной Тетради — Хрестоматии, которую Леопольд презентовал на восьмилетие Вольфганга. О ней упомянуто в большинстве классических моцартоведческих исследований, в том числе в монографиях Аберта и Эйнштейна. Аберту принадлежит честь публикации этой Тетради, составленной из нескольких сюит, включающих не только инструментальные пьесы, но и песни.

В 1972 г. Плат высказал мнение о том, что эта Хрестоматия — не что иное, как более поздняя фальсификация. Если Вольфганг сам в возрасте 8 лет был в состоянии написать целую серию пьес, которая в выборе жанров повторяла Тетрадь Наннерль, то зачем такому опытному педагогу как Леопольд было составлять некий новый сборник с пьесами, которые его сын давно перерос? См.: *РШк IV*. Ьеорок! Мо2ай$ 1Чо1епЪисЬ Шг*ЫГ§апё(1762): ете Ра1$с1шпё? // МД> 1971—72. 8. 337—341.

пример, от Бетховена, Моцарт к этим наброскам никогда не возвращался. Эскизность заключается в том, что большинство пьес окончательно не отделаны. Там, где уроки школьной теории усвоены прочно, погрешностей меньше или их вовсе нет. Там же, где юный автор чувствовал себя еще неуверенно — ошибки были неизбежны и закономерны.

Тем не менее, самостоятельная работа Вольфганга дала вполне ощутимые результаты, которые видны по клавирной Сонате в четыре руки (КУ 196, весна 1765-го) и двум сборникам камерных сонат, написанных в Лондоне (1764 — нач. 1765-го) и Гааге (нач. 1766-го). Четырехручная соната, которую Леопольд с энтузиазмом поспешил объявить первым образцом такого рода музыки[8] (что, конечно, неверно), связана с лондонскими концертами Вольфганга и Наннерль. Причем настолько тесно, что в ее фактуре видны «следы» конкретного инструмента —

двухмануального клавесина, сделанного мастером Б. Чуди, на котором 13 мая, скорее всего, Соната и была впервые исполнена[6]. Наложение в некоторых местах партий друг на друга (если играть на одной клавиатуре, то буквально сталкиваются руки) можно объяснить только этим, а отнюдь не неумелостью юного автора. Два цикла камерных сонат — для клавира, скрипки (или флейты) и виолончели (КУ 10—15) и для клавира со скрипкой (КУ26—31) — Леопольд, так же, как и раньше, издал за свой счет. Правда, на этот раз сонаты были объединены в сборники по шесть.

Во всех опусах очевидна гораздо бблыпая, чем раньше, свобода сочинения. За год, прошедший после написания парижской «серии», сонатный цикл перестал представлять для Вольфганга какую-либо сложность. Первое, что обращает на себя внимание в камерных сонатах, — преодолен главный недостаток: значительно усилилась самостоятельность партий скрипки (флейты) по отношению к клавиру. Типичные приемы — переклички, контрапункты двух мелодических линий. Элементы концертности ощутимы и в четырехручной сонате: пусть несколько наивно и по-детски, но юный виртуоз дает возможность показать себя обоим пианистам, хотя, конечно, нередко фактура (особенно в первой части) несет отпечаток «механического» разделения одной клавирной партии на две «половинки». Впрочем, ни в четырехручной сонате, ни в камерных циклах нет и следа той фактурной и ритмической монотонии, которая встречалась в первых сонатных опытах. Не в последнюю очередь разнообразие достигнуто за счет внедрения в гомофонное письмо полифонических элементов. Так что экзерсисы из Лондонской тетради не прошли даром.

Аберт совершенно верно определил смену ориентиров в моцартов-ской сонатной технике. Магнитом для него стала манера И. К. Баха, в частности, его шесть сонат ор. 5, немецкие образцы сменились итальянскими, на которые во многом ориентировался «лондонский» Бах[c]. Принято связывать с его воздействием напевные темы в сонатных *A11e%n* Вольфганга, и появление рондо

а «В Лондоне Вольфгангерль написал первую часть сонаты для четырех рук. До сих пор

еще не существовало четырехручных сонат». Впрочем, оригинал письма не сохранился.

В копии упоминания о сонате нет, высказывание сохранилось только в том варианте, который приведен у Ниссена. См.: *Bne/eOЛ* V. $. !30. (Комментарий к письму от 9 июля к Л. Хагенауэру.)

Ь *KeHm IV.* \Ьпто« // NN14 IX. *'Щ.* 27. Вс1. 2. 5. VII.

с *Аберт* I, 1.С. 125-127.

<Э>'

ВУНДЕРКИНД

О

03

н

о

о

&

Он

О

03

н

в финалах. Однако, констатация таких влияний, как всегда — даже у раннего Моцарта! — сразу же влечет за собой оговорки. Если еще в парижских сонатах, когда он действительно делал первые шаги в овладении сонатной композицией, сквозь очевидное подражание прорывался собственный голос, то теперь, когда жанр освоен, когда он чувствует себя в нем комфортно, степень самостоятельности гораздо выше, чем раньше. Вряд ли у Баха найдется тема, похожая на ту, что начинает I часть Сонаты КУ28 (Пример 10) — ее вокальный, итальянский прообраз неизвестен, но мотивная структура (аЬЬ) совершенно отчетливо указывает на оперные «корни», равно как и начальная длинная трель у клавесина. Что же касается композиции в целом, то опусы юного мастера практически не уступают сочинениям его старшего коллеги — ни размахом, ни яркостью контрастов, ни разнообразием тематизма, ни изобретательностью. Пожалуй, всего этого даже слишком много, в чем, однако, скорее выявляется щедрость фантазии, нежели недостаток «школы».



Большое европейское турне, фактически, завершило пору ученичества Вольфганга, по крайней мере в том, что касалось самых востребованных в то время инструментальных жанров. Если вспомнить, что в Лондоне и Гааге были написаны и первые вполне профессиональные симфонии (КУ16, КУ19, КУ 19а и КУ 22), то становится ясно, что он обрел весомый опыт в сочинении, приблизившись к уровню зрелых мастеров, а в ряде случаев и встав с ними вровень.

Лондон стал исходным пунктом и для формирования Моцарта как оперного композитора. В период первого большого европейского путешествия он не создал еще ни одного крупного музыкально-сценического сочинения. Но именно тогда, во время более чем годового пребывания в Лондоне, возникают его первые «продуктивные» оперные впечатления, то есть те, что вызвали ответную творческую реакцию в виде первых арий. Позднее, в 1768 году, когда Леопольд решил составить Каталог сочинений своего двенадпатилетнего сына, он зафиксировал 15 арий, созданных Вольфгангом в Лондоне и Гааге. К сожалению, сегодня можно с большей или меньшей достоверностью говорить лишь о четырех[3], остальные либо утрачены, либо все еще не обнаружены. Но и дошедшие дают представление о первых шагах вундеркинда на этом пути.

Самая ранняя из арий написана на текст из «Аэция» Пьетро Мета-стазио — *Уа, с1а1/игогроПа1а.* Нигде, ни в лондонской переписке Леопольда, ни в других сохранившихся документах нет свидетельств о ее исполнении. Поэтому предполагается, что ария возникла просто из желания освоить новый для юного композитора музыкальный жанр. Внешним импульсом, возможно, послужило пастиччо «Аэций», шедшее в Лондонском королевском Хаймаркет-театре с ноября 1764 года. Именно его прежде двух

других опер упоминает Леопольд в письме к Хагенауэру (от 8 февраля 1765) — косвенное свидетельство того, что «Аэций» мог быть первой оперой, услышанной Моцартами в Лондоне. Ария написана для тенорового голоса. Максимилиана, из чьей партии был взят текст, тогда как раз пел Эрколе Чипранди — «великолепный тенор», как аттестовал его во «Всеобщей истории музыки» Чарльз Бёрни[b]. Артистические качества итальянского певца тоже могли пробудить фантазию Вольфганга.

В сюжете «Аэция» ария акцентировала один из острых драматических моментов. Максимилиан признается своей дочери Фульвии в том, что организовал заговор против императора Валентиниана. Но Фульвия не поддерживает отца, и Максимилиан обрушивает на нее град упреков: «Иди, охваченная гневом, раскрой перед всеми мой заговор!» *Ригоге* (гнев, ярость) — без сомнения, ключевой аффект, воплощенный в этом тексте, и Вольфганг попытался воссоздать его средствами музыки:



Не слишком высоко оценивая работу юного мастера, Аберт все же отмечает «способность к характеристичности музыки»[c]. Другие исследователи (Кунце, Юостер) еще сдержаннее в оценках, хотя последнему, сосредоточенному в первую очередь на композиционном анализе, форма арии представляется даже более зрелой, чем в следующей вокальной пьесе Вольфганга (ария *СопвегуаИ /ейе1е,* XV23), и он, вопреки указанной на автографах Леопольдом датировке, предлагает (впрочем, единственный из исследователей) поменять их порядок[11]. Так или иначе, по общему мнению, перед нами — ученическая работа, никак не «чудо природы».

а К ним принадлежат КУ21 (19с), КУ23, КУ78 (73Ь) и КУ79 (73(1). Две последние еще Эйнштейн датировал 1770 годом — временем пребывания Моцарта в Милане. Но издатели >ША в 1967 г. на основе исследований почерка и бумаги отнесли их к более раннему, гаагскому периоду. См.: ЫМАП. \% 7. Вё. 1. Тайсон на основе собственных исследований автографов пришел к такому же мнению. См.: *Тузоп.* Р. 13.

Ь *Вигпеу СИ.* А Сепега1 ЖзЮгу оГМи$1с Ггот ЕагНз! А^ез 1о тЬе РгезеШ Репоё (1789/ К. 1935 — м1й сгШса1 апё Ы51опса1 N0165 Ьу Р. Мегеег). Ьопёоп, 1935. Р. 868. с *Аберт*

1,1. С. 100.

6 Кй$1ег К. **\\ЫГ§ап§ Атаёеиз Могап ипё $ете 2ек. Ор. ск. $. 173.**

о
ВУНДЕРКИНД
О
СО
н
о
<и
&
Он
о
со
н

Что можно добавить к существующим суждениям? Первое, и, пожалуй, главное свидетельство незрелости — удивительная «невокальность», не-кантиленность арии. Широкие размашистые скачки, почти полное отсутствие поступенных ходов (в особенности красноречиво чуть ли не методическое избегание проходящих неаккордовых звуков), действительно, вполне «характеристично», но начисто лишает мелодию напевности. Кто знает, может быть самым сильным первым впечатлением Моцарта в оперном театре как раз и были музыкально-драматическая экспрессия, артистический напор, темперамент певца, оттеснившие до поры до времени напитанные глубокими традициями тонкие аспекты владения голосом. Да, голос как «инструмент», но инструмент с богатейшими, неисчерпаемыми возможностями, не дался мальчику с первого подхода. Кроме постоянной патетически приподнятой интонации негодования (впрочем, несколько сдержанной), в нем нет ни гибкости, ни порывистой динамики, ни разнообразия, ни блеска.

Напротив, в обхождении с оркестром юный Моцарт чувствует себя вполне уверенно, хотя в сравнении с тогда же сочиненными им симфониями здесь нет ничего из ряда вон выходящего. Кроме струнных, оркестр включает по паре гобоев, фаготов и валторн, иными словами, по меркам того времени это полный оркестр. И хотя во многих местах духовые ограничиваются лишь дублировками, нигде не возникает ощущения перегруженности или неповоротливости, а в отдельные моменты, напротив, духовые выявляют — пусть не броско, но вполне отчетливо — свои специфические краски. Там же, где Моцарт освобождается от необходимости аккомпанировать голосу, временами появляются замечательные по изяществу музыкальные находки, как,

например, в заключительном ритурнеле, где фигура традиционного, почти школярского секундового задержания у двух гобоев варьирована у скрипок полными энергии синкопами и низвергающимся пассажем шестнадцатых:



О

В противоположность этой, сопровождение в арии *Сотегчай / ес1е-1е* КУ23 ограничено лишь струнной группой, но вокальная партия предстает в ней неизмеримо более зрелой. Похоже, что между ними произошло ощутимое приращение опыта: возможно, занятия с кастратом Манцуоли, о которых упоминают многие[2], начали сказываться именно здесь. Речь, впрочем, идет не о виртуозной стороне, хотя даже небольшая колоратура во второй арии очевидно естественней, грациозней и, что важнее, удобнее для пения, чем более долгие, холодные и несколько топорные экзерсисы первой. Главное отличие заключается в заметном разнообразии вокальных приемов и тонкостях тематической детализации, учитывающей именно особенности пения.

Текст этой арии восходит к знаменитому и самому «репертуарному» из либретто Метастазио — его «Артаксерксу». Ария завершает первую сцену оперы — романтическое прощание персидской царевны Манданы с ее возлюбленным Арбаком. «Храни мне верность, знай, что я остаюсь и страдаю, и хоть иногда вспоминай обо мне» — слова, обращенные Манданой к своему избраннику и без преувеличения известные в XVIII веке каждому любителю оперы. И, как это часто бывает у Метастазио, при общей прозрачности и простоте слога, они содержат действенные и выразительные моменты, чрезвычайно удобные

для персонифицированного музыкально-сценического прочтения. В данном случае это — три глагола в повелительном наклонении: *сотегчаИ, рета, псогйай* (храни, знай, вспоминай), дающие в руки композитору целую гамму интонационных вариантов произнесения, от смиренной мольбы до кокетливо-своевольного приказа. Десятилетний Моцарт в прочтении этих слов оттолкнулся от двух полюсов — повелительного требования и нежной просьбы, веером расположив между ними разнообразные оттенки.

Тематически Моцарт исходит из взволнованной, окрашенной патетикой требовательности — таким ему видится характер пылкой царевны и таков главный мелодический зачин арии, очерчивающий квартсекстаккорд, а затем трезвучие мягким скачком вниз и стремительным пунктирным взлетом вверх (т. 1):

АпНяп(е ргя71пчп



Соп.зег _ уа_И Ге _ Де_1е; реп.за сНЧо ге_$ю. е ре_по. реп _ за сН'ю ге _ зю, е ре _ по

Здесь, пожалуй, возможно единственное серьезное замечание юному автору: рискованное обращение с просодией. Ведь пунктирный скачок падает на середину слова, на сочетание согласных «г-у» и звучит неловко. Впоследствии, уже в зрелые годы Моцарт вновь воспользуется ПОДОБНОЙ МОЛОДИЧеСКОЙ идеей, но сгруппирует текст безукоризненно — так, чтобы скачок пришелся на цезуру (см. арию КУ 582):

ВУНДЕРКИНД

14 Апйап1еМаДята 1исМ1а



СЫ за, сЫ за, диа! 51 _ а ГаГ _ Гап _ по Де1 тю Ье . пе

СИуе Р. МогаП апд Ш$ Слгс1е. Ор. си. Р. 95.

Г-

СТх

О

«

Н

О

Р

Л

о

«

н

Впрочем, уже в ранней арии Моцарт не ограничивается прямыми повторами темы, но искусно варьирует мелодический ход на слово *сопзегуай*, то сглаживая скачки и модулируя в интонацию нежного примирения (Пример 15а), то, наоборот, доведя разрыв до октавы и высвечивая мучительное нежелание расставаться (Пример 156). Еще изобретательнее выглядит его обращение со словом *псогйай.* Начав со спокойной грусти и затаенной тоски (они подчеркнуты мажоро-минорной светотенью в сопровождении), Моцарт приходит к чувствительному возгласу-призыву на фоне нежной, грациозной и пленительной темы, изложенной в оркестре (Пример 16).

15„ [Апйап1е вгагюзо] 155 [Аш1ап1е ггагюво]



Соп _ зег _ уа _ И Ге _ <1е _ 1е Соп _ $ег _ уа_п Ге _ де _ 1е



Не исключено, что *СотегуаИ /еёе1е* оказалась не только учебной работой, но и была исполнена принцессой Каролиной фон Нассау-Вайльбург перед публикой в Гааге в программе концерта по случаю совершеннолетия ее брата, принца Вильгельма V Оранского[3]. Что же касается еще двух арий — *Регр1е(а, Ъе1Г Шо1 тю* КУ78/73Ь и *Рег дие! ра1ето атрквво* КУ79/736 (обе также на тексты из «Артаксеркса» Метастазио), то они едва ли где-либо исполнялись. Учитывая же, что в них

применена неполная форма *йа* саро и использован не весь поэтический текст, а только первая строфа, можно предположить, что Вольфганг и Леопольд считали эти арии незавершенными. Об этом свидетельствует и отсутствие дат на автографах, так как правилом Моцартов было датировать сочинения в момент их завершения.

Фактурой обе арии несколько отличаются от двух первых. Аккомпанемент в ранних в основном ограничивался дублировкой голоса с периодическими комплементарно-комментирующими вставками в моменты цезур. Оркестр, таким образом, постоянно переключается от поддержки вокалиста к диалогу с ним, повторяя или варьируя отдельные фразы. Такой способ композиции сформировался еще в начале XVIII столетия и благополучно дожил до 1760-х годов, хотя выглядел тогда уже несколько архаично. Следы влияния современ-

ников (в первую очередь, Иоганна Кристиана Баха), которые обычно принято подчеркивать у раннего Моцарта, здесь минимальны. Тем отчетливее они заметны в двух последующих — в особенности в *Рег р1е!а, Ье1Г Шо1 тю.* Фактура в них организована несколько иначе — на принципиальном противопоставлении собственно аккомпанирующей поддержки у оркестра и свободно текущей, ничем, кроме естественной фразировки, не расчлененной вокальной партии. На первый взгляд музыкальная ткань здесь менее изысканна, в ней меньше «подробностей» и превалируют элементарные фактурные формулы (пульсации разложенных аккордов, педали), но на этом прозрачном фоне остается больше простора для широкого, ничем не стесненного дыхания и слышимых до тонкостей мелодических изгибов:



Iг



ВУНДЕРКИНД
Ох
Ох

О

Д

н
о

Си
О

д

н

Аберт, воспитанный, видимо, на более «драматизированной» романтической вокальной культуре, оба этих сочинения оценивает без энтузиазма[2]. К тому же приметы самодовлеющей виртуозности — щедрые колоратуры, на которые не поскупился в обеих ариях Моцарт (впрочем, весьма напевные и изобретательные, в особенности когда голосу вторят духовые — вначале гобой, затем валторна), находили в целом мало понимания у исследователей начала XX века. Напротив, Ш. Кунце в связи с *Регр1е1а* совершенно справедливо пишет о «редком даре мелодического изобретения и, прежде всего, о способности широко длить основную мелодию, что решительно не укладывается в границы детского периода, предвосхищает значительно более поздние времена и в любом случае свидетельствует о непостижимости творческого потенциала Моцарта-ребенка»[b].

Есть несомненный элемент везения в том, что опьгг, обретенный Вольфгангом в большом северном путешествии, был по достоинству оценен и по возвращении в Зальцбург. Его громкие успехи и столь же стремительное, сколь и невероятное, развитие не оставили равнодушными соотечественников и вызывали жгучее любопытство. Все это содействовало первым заказам на крупные музыкально-драматические сочинения. Не обошлось, конечно, без эксцессов, о чем свидетельствует история с «арестом» и «недельным заточением» мальчика с тем, чтобы убедиться в его самостоятельности и под линности того, что выходило из-под его пера. Предание связывает это испытание с духовным зингшпилем «Долг первой заповеди» (Д/е *ЗскиШщкеИ йе$ Етеп ОеЬоЕ)* КУ35[C], созданным Моцартом примерно через полгода после возвращения. Произведение было написано на стихи Игнаца Антона Вайзера, местного предпринимателя, державшего текстильную мануфактуру, торговца и активного городского управленца (некоторое время даже бургомистра), и предназначалось для исполнения во время Великого поста. Как зачастую практиковалось, текст, состоящий из трех частей, был поделен между тремя местными композиторами: Вольфгангу досталась первая, а вторую и третью писали его старшие коллеги Михаэль Еайдн и Антон Каэтан Алдьгассер[a].

Духовный зингшпиль в Зальцбурге в конце 1760-х годов

представлял собой, по сути, уходящее явление. Его корни — в традициях религиознонравоучительных университетских и церковных представлений, чрезвычайно распространенных с середины XVII и по середину XVIII века при деятельном участии иезуитского ордена. Стареющий князь-архиепископ Шраттенбах все еще оказывал высочайшее покровительство подобного рода зрелищам. Но уже в 1773 году — всего лишь через шесть лет после создания «Долга первой заповеди» — Иосиф II запретит иезуитский орден в габсбургских землях и введет жесткие ограничения на количество церковных праздников, сократив их почти

а Справедливости ради стоит сказать, что Аберт, как и многие другие, считал их созданны

ми четырьмя-пятью годами позднее. См.: *Аберт* I, 1. С. 210. Согласно Указателю водяных знаков А. Тайсона, обе арии написаны на той же бумаге, что и *СопзегуаМ/е4е1е* КУ23, так что вероятнее всего возникли тогда же осенью-зимой 1765 г. См.: ЫМАХ. 33, АЫ. 2 —

\Уа88ег2е1сЬеп-Ка1а1о§. 3. 52.

Ь *Ките 5*. 2иш УогИе^епдеп Вапд. Ор. ей. 5. XI.

с Источником является научный доклад Д. Бэррингтона, напечатанный в 1770 г. Впрочем,

английский ученый непосредственно наблюдал Вольфганга только в Лондоне, в описании же этого зальцбургского события он мог опираться лишь на информацию из чужих рук. Современные исследователи подвергают сомнению то, что события имеют отношение именно к этой оратории, допуская, что такое испытание могло состояться скорее в связи с «Погребальной музыкой» (*СгаЬтимк*) КУ42 (35а). См.: NN1^ I. 4. В<1. 1. 3. VII.

с! От музыки зингшпиля сохранилась — несомненно, благодаря Леопольду — только моцар-

товская часть. Остальные до сего времени не обнаружены.

на две трети, а новый архиепископ Коллоредо будет последовательным сторонником «йозефинистских реформ». Так что спустя лишь несколько лет подобное сочинение едва ли имело шанс выйти из-под пера Моцарта.

Первая заповедь, о которой идет речь, — заповедь Иисуса, изложенная в 12-й главе Евангелия от Марка: «...и возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим, и всею душою твоею, и всем разумением твоим, и всею крепостью твоею»[8]. В традициях духовного зингшпиля разыгрывается действие (впрочем, очень скупое в сценическом смысле), поясняющее суть этой духовной

максимы. В центре — аллегорическая фигура Равнодушного Христианина, вокруг которого ведут борьбу, с одной стороны, Божье Милосердие, Божья Праведность и сам Дух Христов, с другой же — Мирской Дух, ищущий христианскую душу, дабы совратить всяческими утехами и соблазнами.

Современный эстетический вкус, при всей его толерантности и ироническом любопытстве, все же едва ли способен адекватно воспринять сам жанр моцартовского опуса. Все эти беседы, что разворачиваются между олицетворенными христианскими добродетелями и Духом Христа над мирно спящим в уютном садике Христианином, диспуты, в которых людской род изображен неудержимо бредущим по «широкому, усыпанному цветами пути к адской бездне», при всей их религиозно-нравственной основательности выглядят довольно прямолинейно. Тексты арий часто производят такое же впечатление. Впрочем, несмотря на господствующий дидактически-пресный характер, здесь все-таки встречаются сценки и образы, дающие опору живому воображению. Такова, к примеру, аллегория: грозный лев ищет жертву и оглашает лес пугающим рыком, а безмятежный охотник отложил оружие и пренебрегает защитой ради сна. Ее смысл (преступная людская беспечность, отсутствие бдительности среди постоянных опасностей, уготованных душе врагом человеческим) все же не в состоянии заслонить живописный колорит этой картинки. Или сценка «медицинского увещевания», где Дух Христов убеждает Христианина, что нож, ножницы и прижигание хоть и причиняют неудобства и даже боль (как и голоса совести и благочестия), но все же способствуют выздоровлению.

Часть, сочиненная Моцартом, помимо речитативов включает вступительную симфонию, семь арий и заключительный терцет. Хотя отдельные назидательные антитезы и могли восприниматься как довольно острые, все же сюжет в целом статичен и далек от драматической действенности. Так что в этом плане перед юным автором еще не встали какие-либо сложные задачи. Тем легче ему было справиться, а нам признать, что Вольфганг сочинил свою часть превосходно.

Конечно, многое понято и решено одиннадцатилетним Моцартом еще совсем по-детски. Но с точки зрения эстетической его наивность оказывается спасительной: она полностью растворяет тон умозрительной проповеди. Конечно, И. С. Бах в своих кантатах совершенно иначе подходил к подобного рода поэзии, умел насытить ее чувствами невероятно широкого диапазона, от идиллических до трагически безысходных. Но радостная и отзывчивая наивность Моцарта совсем не кажется

следствием его незрелости. Неудержимый мо-цартовский оптимизм удивительно точно резонирует с преобладающим духом его времени. Слушатели, видимо, легко мирились с риторическими «накладками» — такими, например, как в арии Праведности, призывающей Христианина

Евангелие от Марка, 12:30.

ВУНДЕРКИНД

О
и
н
о
а
о
«
н

проснуться: «Вставай, ленивый раб, ты тратишь понапрасну лучшие дневные часы, а ведь ты рожден для стараний, прилежности, для труда; вставай и жди строгой расплаты». Вольфганг сочинил на этот текст арию с музыкой прямо противоположной по смыслу — в духе нежной колыбельной, словно любящая мать будит заспавшееся дитя. Смешнее всего, что немногим позже Христианин будет с содроганием вспоминать «странный голос», властно прервавший его сон, и в аккомпанированном речитативе, а затем и в его арии напоминанием об этом «голосе Праведности», о «громогласной силе этих слов» станет солирующий тромбон. Во многих местах партитуры видна рука Леопольда, но, скорее всего, отец не счел нужным указать Вольфгангу на эти несоответствия. Значит, он посчитал логику сына вполне возможной, а может, даже и оценил ту веселую иронию, что сквозит в интерпретации текста Вольфгангом.

Главные антагонисты — Мирской Дух и Дух Христов — имеют по две арии, остальные персонажи по одной. Арии Мирского Духа уже привлекали внимание своим необычным характером: Аберт отмечал в них «что-то бесшабашное, почти кавалерское, не лишенное и саркастических черт»[3]. Первая из них *На1 с1ег 8скдр/ег* — призыв к испуганному Христианину выкинуть из головы всякие потусторонние голоса и предаться земным радостям; ведь сам Создатель вместе с жизнью вложил в нас частицу земли. Упругая танцевальная тема (нечто среднее между менуэтом и полонезом), яркие «охотничьи» переклички гобоев и валторн, обширные юбиляционные колоратуры на слове «смейся» *(1аске),* замечательные по своей свежей природной первозданности инструментальные отыгрыши создают атмосферу

заразительного веселья. Вторая — *8скМге етеп РкИохоркеп* — полный сарказма портрет оппонента, Христианского Духа, изображенного в виде бледного, с вечно угрюмым и кислым видом, с потухшим взором ментора-философа. Здесь, конечно, Моцарт менее всего опирается на звукоизобразительные способности музыки, а отталкивается от общего веселого, насмешливого настроения.

Арии Христианского Духа более сдержаны. Впрочем, последняя, «медицинская ария» все же позволяет представить себе живую жанровую сценку. Вольфганг сочинил на этот текст самую лирическую из арий, сдобрив ее изрядной долей лукавства. Оно особенно заметно во второй теме, когда вместо обещанного целебного бальзама лекарь предлагает хирургические средства — нож, ножницы и прижигание. Первый номер — *МИЗаттегти$$ кк зскаиеп* — несколько более умозрительный; скорбные причитания по несчетному числу заблудших душ в дьявольских когтях — все же не самый вдохновляющий импульс для одиннадцатилетнего мальчика. Он сосредоточился на чисто музыкальном решении, сочинив для оркестра необычную тему (Пример 18) и тщательно пронизав ее элементами (прежде всего, опеванием и хроматическими фигурами в скрытом двух-голосии) все развитие арии. Несмотря на некоторую отвлеченность тематизма (все же это не более чем вариант гармонизации восходящей гаммы), Вольфгангу удались здесь и характеристические моменты, в особенности хроматические ходы. Наверное, их и имеет в виду Аберт, когда, несколько преувеличивая, пишет о «стойко выдерживаемом в первой части духе страдания»[6]. А по поводу изысканного приема — двойного контрапункта октавы, да еще и с секстовым удвоением одного из голосов — юный автор явно мог испытывать гордость.

а *Аберт* I, 1. С. 138—139.

Ь *Аберт* I, 1. С. 138.

сч

о

Самым масштабным из сочинений раннего периода стала опера *Ьа/1п(а зетрИсе* («Мнимая простушка»), созданная Моцартом в Вене в период между апрелем и июлем 1768 года. Леопольд несколько раз по различным поводам с гордостью упоминал о партитуре в 558 листов[2]. К сожалению, судьба оперы сложилась печально. В австрийской столице она так и не была поставлена, и нет неопровержимых доказательств, что ее исполнили в Зальцбурге, хотя сохранившееся печатное либретто указывает по меньшей мере на то, что это исполнение готовилось.

По сохранившимся свидетельствам можно заключить, что

отец и сын пали жертвой собственной легковерности и до некоторой степени легкомыслия Иосифа II. Именно императору во время приема Моцартов при дворе 19 января 1768 года пришла идея заказать юному Вольфгангу оперу. Идея эта, разумеется, была чрезвычайно привлекательна, и Леопольд ясно сформулировал перспективы в письме к Хагенауэру: «...разве слава создания оперы для венского театра не наилучший путь завоевать себе авторитет не только в Германии, но и в Италии?»[ь] Но на этом пути изначально имелись препятствия. Первое (и главное): Иосиф, стремясь существенно ограничить расходы двора, как раз незадолго до этого распорядился все венские увеселения перевести на коммерческую основу и препоручить соответствующим импресарио. Человеком, взявшим в аренду почти на два года (с мая 1767 до начала Великого поста 1769 годов) оба венских театра, стал Джузеппе Аффлизио (Аффлиджо), известный по мемуарам Казановы как профессиональный игрок, мошенник и авантюрист, впоследствии (в 1778 году) арестованный в Болонье с поддельным векселем и пожизненно осужденный к галерным работам. Но кем бы он ни был, его договор с двором означал полную свободу в вопросах, имеющих отношение к венским театрам, а для Иосифа — отсутствие каких бы то ни было оснований делать оперные заказы или как-либо обнадеживать моцартовское семейство.

Не будь столь явной поддержки со стороны императора, возможно, события развивались бы как-то иначе. Сам Леопольд едва ли смог бы склонить столь прожженного дельца рискнуть, ввязываясь в оперный проект с двенадцатилетним мальчиком. Уж по крайней мере тот сразу начал бы с пробных арий.

а Об этом упоминается в письменной жалобе имп. Иосифу II (см.: *ОеШзсНйок.* 5. 77). а также в составленном Леопольдом Указателе (см.: КУ[3]. 5. XXV).

Ь Письмо от 30 января 1768 г. — *Bne/eCA* I. 5. 258.

О
ВУНДЕРКИНД
О
«
н
о
а>
Р
о.
о
Р0
н



Ну а так договорились без проб и еще в феврале, с тем чтобы поставить оперу на Пасху. Но тут начались проволочки: сначала придворный поэт Марко Кольтелли-ни долго возился с текстом, хотя речь шла не об оригинальной пьесе, а об адаптации либретто Карло Гольдони к одноименной опере для венецианского театра Сан Моизе, поставленной в 1764 году с музыкой Сальваторе Перилло. Затем император отправился на турецкую границу, и, ожидая его возвращения, постановку передвинули на июнь. Начались репетиции. Певцы, хотя поначалу, по словам Леопольда, и были довольны, потребовали переделок и дописок. Поползли слухи, что мальчик не в состоянии справиться с такой трудной задачей, затем — что все это просто мистификация, и музыку вместо сына пишет отец. Леопольд подозревал интриги и считал их зачинщиком Глюка, но ббльшая часть позднейших исследователей не разделяют его подозрений, не видя мотивов. Только уязвленному отцовскому самолюбию могло казаться, что двенадцатилетний подросток был способен как-то поколебать прочный и заслуженный авторитет зрелого мастера, тем более что речь шла об итальянской буффонной опере, к которой Глюк как композитор испытывал мало интереса. Леопольд сражался умело и страстно. Ему удалось собрать «консилиум» из самых авторитетных венских звезд — композиторов Хассе и Бонно, поэта Метастазио, влиятельных политиков — князя Кауница, герцога фон Браганца*. Но все было напрасно. Импресарио тянул время и пускал вперед другие оперы. Судя по всему, он осознал, что сенсации не предвидится, а убытки возможны. Не сработали ни давление (Аффлизио признавал обязательства по договору, но грозился организовать провал оперы), ни официальная жалоба императору и предпринятое по его распоряжению расследование. На венскую сцену «Мнимая простушка» так и не попала.

Ученые всегда были особенно внимательны к первому оперному опыту будущего мастера-драматурга. Неудивительно,

что голоса разделились «за и «против». Первое поколение (Ян, Дайтерс) ставило ее чрезвычайно высоко, принимая, очевидно, сторону Леопольда и видя в ней на каждом шагу ростки будущего. Следующее поколение (Визева, Сен-Фуа, Шуриг), напротив, заняло критическую позицию. Аберт, отдавая должное возросшему мастерству Моцарта в целом, считал, что сочинение юного Вольфганга незрело и «он остался далеко позади своих современников»[ь]. Прежде всего в том, насколько поняты и с психологической точки зрения верно поданы в опере характеры. По сути, эта позиция главенствует и сегодня. Исследователи, накопив некоторые сведения об истории возникновения «Простушки», оставляют неизменной ее общую оценку и критический анализ ее достоинств и недостатков.

Чтобы вникнуть в суть моцартовского сочинения, стоит представить себе особенности сюжета и характеров. Любопытно, что, хотя мы и имеем здесь дело со сравнительно поздней пьесой Гольдони, написанной им уже после переезда в Париж, в ней очень мало следов его «прогрессивной» манеры, его склонности к сочувственной обрисовке новых, социально укорененных типов и анти-аристократической критики. Напротив, здесь мы встречаем хорошо знакомых по более ранним комедиям братьев-стариков, одного — женоненавистника и самодура (Кассандро), другого, наоборот, женолюба и недотепу (Полидоро). Оба они изо всех сил препятствуют любви и браку их младшей сестры Джачин-

а Письмо от 30 июля 1768 г. — *Bne/eCA* I. 5. 271. Ь *Аберт* 1,1. С. 166.

ты. Возлюбленный Джачинты, венгерский капитан Фракассо, расквартированный в имении стариков, — с ходу узнаваемый буффонный тип вояки, грубияна и драчуна. Симоне (денщик Фракассо) и Нинетта (горничная Джачинты) образуют опять-таки вполне традиционную комическую пару влюбленных слуг. Одна лишь Розина, сестра Фракассо, приехавшая к нему погостить, может претендовать на некоторую новизну; во всяком случае, ее предприимчивость, ее едва ли не циничная готовность под маской наивной простоты соблазнить стариков и принудить их согласиться на брак Фракассо и Джачинты выдают в ней бесцеремонный третьесословный прагматизм просветительской эпохи.

Традиционная буффонная стилистика проявляется в сценических положениях и ситуациях, часто поданных в остро карикатурном, иногда бурлескном ключе. Здесь достаточно упомянуть сцену комической дуэли (дуэт) из II акта, где кипящий показным гневом Фракассо пытается заставить трусливого Кассандро взять в руки шпагу, но тот измышляет всяческие

предлоги, чтобы уклониться, хотя поначалу (дабы припугнуть противника) заявляет, что в бою подобен льву, тигру и слону. Или другой пример, когда в финале того же акта Кассандро с палкой в руке преследует своего незадачливого брата Полидоро, намереваясь поколотить. Обе эти сцены решены в виде музыкальных номеров и чрезвычайно украшают оперу динамикой и задором. Впрочем, есть и третья, вполне традиционная сценка: лукавая «простушка» требует от жениха-Полидоро предъявить весь свой арсенал галантных манер и поухаживать за ней по-французски, а тот тут же скисает. Эта весьма выигрышная для музыкального ансамбля сцена дана в речитативе, отчего сильно проигрывает.

Главная же проблема либретто, однако, состоит в попытках совместить этот по-своему яркий традиционно-комедийный пласт с новомодной тогда сентименталистской чувствительностью — попытках, прямо скажем, вполне неуклюжих. Чтобы придать такого рода настроениям настоящий масштаб, в действии необходима была фигура, подобная Чеккине из знаменитой «Доброй дочки» Гольдони/Галуппи, — фигура несправедливо притесняемой добродетели, которой в «Мнимой простушке» и в помине нет. Притворная наивность Розины — весьма непрочное и совершенно фальшивое основание для подобного рода чувств. А уж когда бравый венгерский капитан Фракассо, готовый по любому поводу схватиться за шпагу (таков он, по крайней мере, во всех речитативах), в сольных номерах преображается в чувствительного юношу — с такой проблемой с трудом справился бы и вполне маститый и опытный итальянский мастер.

Итак, в чем же сильные и слабые места моцартовской «Мнимой простушки»? Еще Герман Ларош, редактируя и дополняя русский перевод монографии Улыбышева, отметил, что *«Ьа}1n(а зетрИсе* не похожа по форме на большие моцартовские оперы, известные публике: она не состоит, подобно им, из преобладающих ансамблей с несколькими ариями, а, напротив, содержит, за исключением финалов, одни только арии, которых на каждое действующее лицо приходится по две, по три и до четырех»[8]. Здесь зафиксирована важная деталь. В сфере драматической техники буффонной оперы Моцарт отстает от своих коллег-современников. 5 января 1768 года в Бургтеатре прошла *Ьа ЫоПе сгШса* («Ночь ошибок») Флориана Гассмана на либретто Гольдони. В ней, помимо арий, уже были ансамбли. А в написанной полутора годами позднее гассмановской «Графинюшке» *(Ьа соШеззг-*

Улыбышев А. Д. **Указ. соч. Т. 1. С. 61.**

О

ВУНДЕРКИНД
О
И
н
о
&
а
о
РЭ
н
па) — три квартета и пять терцетов. Что же касается финалов, то ученик Гассмана Сальери вспоминал, что учитель не сочинял ни одной ноты, прежде чем (не менее трех часов кряду) не составлял их тональный и метроритмический план. Ничего подобного не найдешь в «Простушке» Моцарта.

Но дело даже не в формальном наличии или отсутствии ансамблей. Пролистав первый акт «Простушки», обнаруживаешь последование из девяти арий (не считая вступительного ансамбля и финала), написанных исключительно в умеренных или умеренно-подвижных темпах. Ни одного яркого темпового или динамического контраста — ни в выходной арии сварливого крикуна Кассандро, ни у темпераментного венгерского капитана Фракассо! Практически все арии открываются внушительными ритурнелями (в подвижных — до 31 такта). Исключение составляет самая первая в опере ария (у деншика Симоне), которая как раз вполне допускала некоторую оттяжку, так как расположена в драматургически относительно спокойной зоне, еще до завязки основного конфликта. Почти половина арий написаны в форме сонат без разработок (с чертами старинной сонаты) с подчеркнутыми темповыми и метрическими контрастами партий (не острыми, а скорее оттеняющими). Все это создает ощущение некоторого однообразия, но главное — отсутствуют динамика и «ток» действия. Всякий раз — от арии к арии — Моцарт решает чисто музыкальные задачи. Тонкое сопряжение гибкого и прихотливого сценического ритма с ритмом музыкальным — основная отличительная, можно сказать, революционная для шестидесятых годов XVIII века черта, открытая буффонной оперой, осталась (и еще долго будет оставаться) вне поля зрения юного маэстро. Поэтому можно, конечно, рассматривать арии по отдельности, дискутируя, насколько точно в них воплотились те или иные черты персонажей. Но опера Ъийа — даже ранняя, практически полностью состоящая из арий — никогда не возникает из простого сложения сольных номеров (что возможно в опере вепа).

Музыка в ней непременно должна быть гибко скоординирована с развитием и сменой сценических положений.

И все же первый опыт комической оперы сильно продвинул Вольфганга. Была создана прочная профессиональная основа, позволившая ему справляться практически с любыми композиторскими задачами, которые могло поставить перед ним его время. Детство закончилось, Вольфганг стоял на пороге нового периода — периода совершенствования своего мастерства.

«Педагогическая поэма» Леопольда Моцарта Леопольд был учителем «от Бога», и в этом, наверное, заключался его главный талант и главное жизненное предназначение. Можно сколько угодно рассуждать о достоинствах и недостатках этого человека, можно согласиться с Эйнштейном, что отнюдь не все его черты нам одинаково симпатичны[3]. Но чего у Леопольда не отнимешь — это искусства воспитать ребенка так, чтобы его способности получили интенсивное, но при этом естественное и органичное развитие. Вольфганг был предрасположен к тому, чтобы стать вундеркиндом, но стал им в большой степени благодаря отцу.

Моцарт-старший получил университетское образование, знал латынь и греческий, говорил на французском, итальянском и английском, был сведущ в истории, математике, геометрии, физике, химии, минералогии, биологии

Эйнштейн. **С. 23.**

и астрономии[3], то есть был человеком просвещенным. Он предпочел не отдавать детей в школу или в руки частных учителей: ни Наннерль, ни Вольфганг не знали иного педагога, кроме своего отца. Именно он преподал им основы разных наук и, уверившись в их музыкальном даровании, вывел из провинциального зальцбургского мира на широкий европейский простор. Мало кто из людей его круга смог столь полно познакомить своих отпрысков с природой и культурой разных стран не по книгам, а воочию.

В музыкальной педагогике авторитет Леопольда был очень высок. Его трактат «Опыт основательной скрипичной школы», опубликованный в год рождения сына (1756)[ь], стоит в ряду лучших методических руководств своего времени, наследуя «Опыту руководства по игре на поперечной флейте» И. И. Кван-ца (1752) и «Опыту правильной игры на клавире» К. Ф. Э. Баха (1753). В своем труде Моцарт проявляет себя как истинный сын XVIII века, убеждая в тесной связи исполнительской техники и выразительности, он дает множество общемузыкальных сведений и специальных рекомендаций, касающихся тонкостей скрипичной игры. Нельзя не согласиться с оценкой Аберта: «Скрипичная

школа» стала одновременно и школой музыкального мышления[0]. Но интересна она не только тем, что позволяет сложить представление о музыкальной педагогике того времени, но и тем, что не менее, пожалуй, чем письма, реконструирует черты личности Леопольда, его образ наставника, учителя.

Моцарт-старший, судя по «Школе», отличался недюжинным темпераментом, а когда настаивал на своем, то не церемонился в выборе выражений. Чего стоят такие словесные пассажи, как, например, этот:

> Что же может быть безвкуснее, чем когда... едва касаясь струн смыч

ком, принимаются за такое замысловатое пиликанье у самой колодки, что слышишь только, как кое-когда с грехом пополам проскрипит какая-нибудь нота, и, следовательно, не понимаешь, что он хочет выразить, ибо все это подобно лишь бреду[1].

Дотошный читатель наверняка обнаружит, что в ряде случаев «Школа» Моцарта почти дословно совпадает с «Опытами» Кванца и Баха. Но там, где тон Баха по-менторски сдержан и полон достоинства, там Леопольд напорист и изобретателен в ярких, а иногда и в убийственно язвительных характеристиках. Бах о виртуозах: «Большим предрассудком является взгляд, будто главное достоинство в игре на клавире — одна беглость... Самая блестящая ловкость не дает претендовать на действительные заслуги, принадлежащие музыкантам, пробуждающим глубокие переживания»[0] — не критика, а так, мягкий упрек, обстоятельный педагогический афоризм. Иное у Моцарта: что ни характеристика, то сочный образ, не афоризм, а поговорка. О скрипачах — любителях тремоло, которые «при каждой ноте дрожат, как если бы их трепала вечная лихорадка»;

а *Вощег В.* XV. А. МогаП. МйпсЬеп, 2003. 5. 12.

Ь Спустя десять лет он был переведен на голландский язык и издан в Гааге, русский перевод появился в 1804 г.

с *Аберт* 1,1. С. 63.

***б* Цит. по: *Аберт* I, 1. С. 59.**

е Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков // Сост. В. Шестаков. М., 1971. С. 290-291.

г--
о
ВУНДЕРКИНД / *«Педагогическая поэма» Леопольда Моцарта*
О
«
н
о
аэ

Он
О
«
н

о «полукомпозиторах» — которые «рукава латают да полы коротают», млеют от удовольствия и воображают о себе слишком много, если услышат «свою музыкальную галиматью, сыгранную добрым музыкантом»[3], — он высказывается настолько хлестко, что вряд ли стоит удивляться, почему и его сын остроумно и бескомпромиссно оценивал своих коллег.

Еще одно качество — точное понимание того, как нужно воспитывать ученика. Леопольд был убежден, что педагог должен развивать ученика постепенно и требовать от него напряженного труда, невзирая на мнения некоторых родителей, которые рады, если их чадо в состоянии «проскрипеть кое-как пару менуэтов», и желают «слышать лишь подобную недозрелую танцульку», чтобы затем уверовать в чудо — как хорошо помешены деньги за обучение»[11]. Все эти принципы он с энтузиазмом вложил и в профессиональное воспитание собственных детей, исподволь приучив их к каждодневным занятиям, о чем с гордостью в 1766 году писал Хагенауэру из Мюнхена:

> Господь... дал моим детям такие таланты, которые, не вспоминая

даже о долге отца, побуждают меня пожертвовать всем ради их хорошего воспитания. Каждое мгновение, которое я теряю, утрачено навсегда, и если я когда-либо знал, как драгоценно время для юности, то теперь я убедился в этом. Вы знаете, что мои дети привыкли к работе. Но если бы они, оправдываясь тем, что им мешает то одно, то другое, привыкли проводить время в праздности, все мое здание рухнуло бы[c].

Однако метод Леопольда в применении к своим детям не похож на банальный тренинг. Вольфганг из-за природной живости характера и чувствительности души был мало расположен к монотонным занятиям. Леопольд проявил исключительную педагогическую чуткость и прозорливость — обучение музыке и наукам было на первых порах неотделимо от *игры.*

Документы, по которым можно было бы узнать об отношении Леопольда к сыну в самые первые годы, отсутствуют. Практически все источники — в том числе и воспоминания сестры, и знаменитое письмо Шахтнера, написанное по ее просьбе в 1792 году, — начинают «отсчет» с трехлетнего возраста Вольфганга. Зато есть письма, которые Леопольд писал Наннерль в 1786—1787 годах, когда дочь отдала ему на воспитание своего сына,

названного Леопольдом в честь Моцарта-старшепУ[1]. Маленький Леопольдль провел в доме деда первые два года своей жизни. Меньше всего отношение Леопольда к внуку можно считать простым «присмотром» за младенцем. Шестидесятишестилетний, умудренный жизненным опытом, он, казалось бы, переживает вторую молодость, наблюдая за внуком, воспитывая и обучая его':

а Цит. по: *Аберт* 1,1. С. 62.

Ъ Там же. С. 63.

с Письмо от 15 ноября 1766 г. — *Bne/eCA,* I. 5. 232.

ё Леопольд Алоиз Панталеон (1785—1840) впоследствии стал правительственным чинов

ником, служил главный образом в Тироле. Имел дочь (сын умер вскоре после крещения) и двух внуков, родившихся уже после его смерти, е Полнее всего эти факты освешены в монографии: *Ваиег О. О.* СШск, 5р1е1 ипё ЬеШепзсЬай... Ор. ей. В своем изложении мы опираемся в основном на них.

оо

о

>

Январь 1786 года, мальчику шесть месяцев. *«Леопольдль целует тебя в ответ, улыбается и лопочет, часто радуется. Его крестьянский дворик[а] пополнился... конем и рыцарем, к ним привязана красивая красная шелковая ленточка. У коня в заду — свисток».*

Неделю спустя. *«Леопольдль в полном порядке, все подозревают, что зуб у него прорезался слишком рано [...], обычно он весел и играет со старыми картами Таро».*

Лето 1786 года, мальчику 1 год. *«Леопольдль здоров, и я позволил сегодня отнести его к г-ну Шиденхофену (после его многочисленных просьб), где он с другими детьми в течение 2-х часов играл радостно и с наслаждением».*

Двумя днями позже. *«Леопольдль играл с удовольствием вместе с девочкой в фигуры. Так как кукла Пакте МизсН[ь], которую нашли на чердаке, ему не понравилась, он ее выбросил. К девочке же относится с симпатией; в этом он похож на отца или деда — вещь естественная».*

Еще спустя два месяца. *«Леопольдль сидит напротив меня и играет ... со своими лошадками и кеглями и т. д., и т. д., спокойный и довольный. Я пишу».*

Конец ноября 1786 года. *«Радостный Леопольдль, который Ыа Ыа Ыа читает в книжке, целует тебя».*

Декабрь 1786 года. *«Леопольдль здоров и поет по нотам».*

Январь 1787 года. *«Леопольдль весел и кричит Мо Мо, увидев*

мисочку с желтой репкой (Меггеп), которую он ест охотнее всего. Он шлет тебе поцелуй. Он говорит отчетливо а и Ь, я, играя, учу его буквам не по порядку, а тем, которые ему легче всего говорить. Когда рассказываю о Боге и спрашиваю "Ты уже молился ?", он показывает на распятие над дверью и начинает "молиться" Ыа Ыа Ыа».

Середина января 1787 года. *«Леопольдль здоров и весел и может, если держится, свободно стоять [...]. Когда он вечером не хочет ложиться спать, я говорю, что лягу в его кровать, и ухожу. Тогда он спешит обогнать меня, и, когда укладывается в кроватку, улыбается от удовольствия, что меня обхитрил».*

Конец января 1787 года. *«Леопольдль тебя целует, он уже говорит: Иапа — Нандль, Вй — книжечка (ВйсЫ), Мо — мавр (МоНгеп), Се — деньги (СеШ), Идг — коляска (Шг§еп)»*[c].

а Вырезанная из дерева игрушка.

Ь *5а1оте МизсН,* любимая кукла Наннерль, получила свое экзотическое имя в честь старой кухарки, которая служила в семье Моцартов, с *ВаиегС. О.* ОШск, 5р1е1 ипс! Ьек!еп$сйай... Ор. ей. 8. 23—25.

о\
о
а.
ш
е*
X
>»
со
О
РР
н
о
сэ
р
л
о
и
н

Итак, у маленького Леопольдля — масса игрушек: вырезанные из дерева лошадки, фигурки, куклы, свистульки, кегли, шары. Кроме этого — карты Таро, которые в то время служили своеобразной заменой книжек с картинками наряду с другими картами — с нарисованными ведьмами, птицами. Не исключено, что и Вольфганг в свое время рассматривал

разнообразных животных, птиц, танцующих шутов, ведьм на помеле, нарисованных на картах. Леопольд дал их внуку, когда ему исполнилось всего полгода. Примечательно, что Леопольдль получил от деда и детские деньги, которые обычно служили для игр детей старшего возраста. А потом — и того больше. Полуторагодовалый мальчишка «читает» книжку и поет «по нотам»! Конечно, это не могло быть настоящее чтение и пение. Но Леопольд исподволь, играя, развивает внука, который во всем подражает деду — так же как и дед, он «пишет» и «читает». И конечно, в доме музыканта ребенок, еще толком не умея ходить, получил в руки нотную бумагу. Опытный педагог настойчив и методичен, он подмечает прогресс в умении ребенка произносить отдельные звуки, потом — осмысленные слоги. Но при этом ничего не делается насильно. Все — в игре, как бы попутно. Не зря Моцарт-старший все время замечает: Леопольдль играл с наслаждением, с удовольствием, радостно, он весел и счастлив. Как, впрочем, и сам дед.

Драгоценные свидетельства столь раннего контакта Леопольда со своим внуком позволяют предположить, что воспитание Вольфганга велось сходными методами. Конечно, Леопольд в середине 1750-х годов не мог уделять сыну такое же внимание, как внуку. В то время он находился на службе, которая, несомненно, отнимала немало времени. Но общие принципы, без всякого сомнения, были теми же. То, как Вольфганг осваивал азы различных знаний, то, как проходили его первые занятия на клавире, — яркое тому доказательство. Для методичного и строгого педагога, которым был Леопольд в работе со взрослыми учениками, не было такого принципа, которым он не мог бы пожертвовать, чтобы сделать обучение для ребенка легким и радостным. В маленькой, но всегда чисто прибранной квартире в доме Хагенауэра Вольфганг мог сколько его душе угодно расписывать цифрами мебель, стены и пол. Мальчик рвется играть под вечер — пожалуйста! В Нотной тетради Наннерль появляется запись: «Этот менуэт Вольфгангерль разучил в 9 *Л* часов ночи». Даже уборка игрушек в сопровождении марша превращалась в забаву, но при этом исполненную музыкального смысла. Шахтнер вспоминал, что «тот, кто шел с пустыми руками, должен был по этому случаю петь и играть на скрипке какой-нибудь марш»[3].

То, что Вольфганг всю жизнь учился легко и с удовольствием, — несомненная заслуга его отца. В раннем детстве игра создала исключительно благоприятную основу для его психики, кроме того, играя, мальчик постигал весьма сложные вещи, причем постигал исключительно интенсивно и быстро. Иначе вряд ли и

он, и Наннерль могли бы в условиях длительных гастрольных путешествий, в бесконечных переездах с места на место изучить языки, совершенствовать не только практику, но и теорию музыки, освоить математику (ее Вольфганг особенно любил и просил сестру прислать в Италию тетрадь с арифметическими примерами), географию, историю, литературу, приохотиться к чтению, театру.

Насколько строгим, а иногда и деспотично-категоричным мог быть Леопольд, когда дело касалось морально-этических, житейских вопросов, настолько в обучении Вольфганга музыке он был чутким и деликатным. Занятия композицией (о них шла речь в главе «Вундеркинд») в этом отношении наи-

***Шлихтегролль.* С. 7.**

более показательны. Вначале две пьесы — не что иное, как записанные, скорее всего, почти «дословно» импровизации Вольфганга. Затем — пьески, в которых вмешательство Леопольда чувствуется совершенно явно. Отличия отмечены всеми, кто так или иначе писал о «раннем» Моцарте. Интересен не только сам факт обучения и его стадии. Важен и другой вопрос: почему, собственно, Леопольд первые «опусы» записал в «авторском» варианте? Почему бы ему сразу не показать, как из рыхловатого «нечто» сделать правильную композицию? Наверное, для того, чтобы ребенок поверил в свои силы, чтобы он понял, что его инициатива *в принципе* хороша, что его музыка имеет право на то, чтобы быть записанной, как настоящие произведения взрослых авторов.

Даже если легенда о «сочинении» четырехлетним Вольфгангом концерта и не вполне правдива, то ее, наверное, следовало бы выдумать. Слишком хорошо этот случай вписывается в педагогическую методу Леопольда Моцарта. Игра и подражание — два ее краеугольных камня. Поэтому подражание серьезному композиторскому труду (написание партитуры), даже если оно в чем-то напоминает младенческое «чтение» и «молитву» *(Ыа Ыа Ыа)* Леопольдля, не могло не сказать отцу очень многое о перспективах сына.

Когда же опыт Вольфганга стал достаточным для того, чтобы учиться самостоятельно, впитывая самые разные музыкальные впечатления, Леопольд фактически снял с себя обязанности педагога. Лондонская тетрадь эскизов — еще один пример его мудрости. Конечно, в этой тетради есть ошибки, в ряде случаев даже кажется, что Вольфганг сделал шаг назад. Однако Леопольд не притронулся к этим эскизам, он не сделал *ни одного* замечания, не исправил ни одной ошибки, давая возможность сыну на новом уровне повторить опыт своих первых двух пьесок

— зафиксировать (теперь уже самостоятельно) на бумаге свои импровизации, наброски, пробы пера. Не исключено, что помощь отца была нужна Вольфгангу и в будущем. Но постепенно Леопольд все больше и больше умеряет свою педагогическую волю, уходит в тень. Роль учителя он сменил на роль, которую в современной музыкальной жизни играет менеджер или агент.

Приблизительно с 1768 года, когда Вольфганг начал получать первые заказы на сочинение опер, вначале в Вене, затем в Италии, Леопольд занимался деловой стороной всех проектов, следил за реакцией певцов и инструменталистов, противостоял интригам и отстаивал интересы сына. Самая острая ситуация сложилась в Вене во время работы над «Мнимой простушкой» (1768):

> Теперь для того, чтобы убедить публику, [...] я решился предпринять

нечто совершенно особенное. А именно — он должен написать оперу для театра. И что Вы думаете, какой шум поднялся среди этих композиторов? «Что?Сегодня видим Глюка, а завтра — мальчика 12лет, который сидит за клавиром и дирижирует своей оперой?» Да, вопреки всем завистникам! Я даже Глюка привлек на нашу сторону, хотя ему не совсем по душе [...]. А чтобы быть уверенным в актерах, которые обычно доставляют композитору наибольшие неприятности, я начал дело с них. [...] Сказать по правде, первым, кто подал идею, чтобы Вольфганг написал оперу, был сам император, который 2 раза спрашивал Вольфганга, не хочет ли он сочинить оперу и сам ею дирижировать[а] ?

а Письмо от 30 января 1768 г. — *Bne/eCA* I. 5. 257.

ВУНДЕРКИНД / *«Педагогическая поэма» Леопольда Моцарта*

О
И
н
о
<и
Он
о
«
н

Чувствуется железная хватка и организаторский талант, присущий Леопольду. В запале он даже приписывает себе идею сочинения оперы для Вены, хотя потом, спохватившись, указывает на Иосифа II. Леопольд все просчитал. Он склонил на свою сторону самого влиятельного из потенциальных неприятелей Моцарта — Глюка, он вошел в контакт с исполнителями, то есть

сделал все, что обычно делал композитор и вряд ли мог самостоятельно предпринять подросток. Правда, не все хлопоты увенчались успехом. Завистники и недруги продолжали наступление, критикуя музыку, обвиняя Вольфганга в том, что тот плохо знает итальянский язык, что за него пишет отец. Леопольду пришлось проводить «рекламные» акции, в чем-то даже напоминающие современные PR-технологии:

> *Едва я услышал все это, то в самых солидных местах начал ссылаться на слова отца музыки Хассе и великого Метастазио, которые говорили, что те клеветники, которые распускают слухи, должны прийти к ним и из их уст услышать, что из 30 опер, которые идут в Вене, ни одна ни в чем не может сравниться с оперой этого мальчика [...]. Я велел взять первый попавшийся том сочинений Метастазио, открыть книгу и первую же арию, которая попадется под руку, дать Вольфгангу. Он схватил перо и, не задумываясь, на глазах большого числа людей, с поразительной скоростью стал к ней писать музыку [в сопровождении] многих инструментов*[л].

Деятельность Леопольда-«менеджера» выдавала столь же яркий талант и темперамент, который был свойствен ему как педагогу. Он всегда твердо знал, *что* в тот или иной момент необходимо сыну. И в профессиональной сфере ошибался редко, так как им руководила искренняя вера в исключительное дарование Вольфганга:

> *Если мне суждено когда-либо убедить сомневающихся, то я должен это делать именно сейчас, когда всё, что только называют чудом, отрицают и высмеивают. Поэтому их нужно убедить. И разве не было для меня великой радостью и большой победой, когда один вольтериянец был вынужден с удивлением сказать мне: «Теперь я хоть раз в своей жизни видел чудо. Впервые!»*[ь]

Позднее, уже став взрослым и начав собственную педагогическую практику, Вольфганг постоянно апеллирует к опыту Леопольда. Во время поездки в Париж он не без гордости пишет о том, что отцы (Штайн, Каннабих, Бранк, Хамм и др.) прислушиваются к его советам в деле музыкального воспитания дочерей. «Она теперь наполовину моя ученица», «учась у меня, она будет очень хорошо и аккуратно играть», «он теперь во всем спрашивает моего совета», «для... дилетантки она играет вполне хорошо, и это благодаря мне» — реплики из писем Моцарта не оставляют сомнения в том, что в области педагогики он стремился стать вровень с отцом, хотя и не скрывал, что тяготится преподаванием. В ответ

а Письмо от 30 июля 1768 г. — *Bne/eCA* I. 5. 271. Ъ 1Ыд.

8.272.

ь

на призывы Леопольда поскорее отправиться в Париж он довольно резко высказывается о своих перспективах во французской столице:

> Яне мог бы пробиться ничем, кроме как учениками, а для этой работы я не рожден. У меня тут [в Мангейме] живой пример. Я мог бы иметь 2 ученика. Сходил к каждому по 3 раза, потом одного не застал, хотя он должен был меня ждать. Я с охотой могу дать урок из любезности, особенно когда вижу гений, радость, удовольствие от учения. Но когда надо ходить в определенный час на дом или ждать кого-то дома, этого я не могу, как бы много этим ни заработал. Это для меня совершенно невыносимое.

Тем не менее, когда жизнь ставила Вольфганга перед необходимостью частной практики (от педагогики он не был свободен вплоть до конца жизни), то он вольно или невольно вспоминает уроки отца. Игра оказывается панацеей и в занятиях с учениками далеко не так одаренными, как он сам. Занимаясь с дочерью герцога де Гина, хорошей арфисткой, которую отец вознамерился обучить композиции, Моцарт пробует разные подходы:

*> Среди прочего мне пришло в голову сочинить совсем простой менуэт и попробовать, не сможет ли она написать вариацию? Все напрасно. Ну, подумал я, она просто не знает, с чего ей начинать. Тогда я варьировал первый такт и сказал ей, чтобы она продолжила в том же духе, придерживаясь этой Шее. Наконец что-то получилось. Когда она закончила, я спросил ее, не хочет ли она сама начать что-нибудь. Только первый голос, мелодию. Она раздумывала целую четверть часа, но ничего не вышло. Тогда я написал 4 такта менуэта и сказал ей: «Посмотрите, что я за осел: начал менуэт, а не могу закончить даже первой части. Будьте так добры, завершите его»*ь.

Итак, вначале — попытка обычных занятий по принципу «делай, как я». Задание, требующее самостоятельного решения, ставит ученицу в тупик. И Вольфганг предлагает ей известное всем педагогам упражнение — досочине-ние. Чтобы разрядить обстановку после весьма тягостных и, надо полагать, безуспешных попыток юной герцогини что-то изобрести самостоятельно, Моцарт облекает задание в подобие игровой ситуации. Все это очень напоминает прием из воспитательного арсенала Леопольда, провоцирующего своего маленького внука поскорее отправиться спать. Конечно, в общении с великосветской ученицей игровая ситуация приобретает неизбежный оттенок галантной условности, однако подход, по

сути, тот же. Сложно сказать, насколько отрицательное отношение Вольфганга к педагогике было обусловлено исключительно его внутренними побуждениями и склонностями. То, что он охотно раздавал методические советы даже тем, кто его об этом, собственно, и не просил, то, с каким пылом он занимался с Алоизией, хотя мог иначе проводить время с девушкой, в которую был влюблен, показывает: педагогическая жилка, унаследованная от отца, у него была. Только на его долю не досталось такого ученика, каким был он сам.

Письмо от 7 февраля 1778 г. — *Bne/eCA* II. 5. 264.

Письмо от 14 мая 1778 г. — *Bne/eOA* II. 5. 357.

ВУНДЕРКИНД / *«Педагогическая поэма» Леопольда Моцарта*

О
и
н
о
Р
а
о
я
н

О «чуде природы» и природе чуда <<0дарен по_моцартовски>>) <<Мо царта из

него не получится» — такие высказывания знакомы каждому, их можно услышать из уст людей, даже очень далеких от музыки. «Подумай, может быть, ты убиваешь будущего Моцарта!» — именно так и никак иначе сформулировали свой призыв противники абортов. В этих высказываниях содержится апелляция к некой *абсолютной* мере гениальности, действительной «для всех времен и народов». Никто не оспаривает гений Баха или Бетховена, Чайковского или Вагнера. Но лишь имя Моцарта стало нарицательным — в силу того, что его талант не только был выявлен крайне рано и мощно, но развит и приумножен в последующие годы. Для массового сознания Моцарт — символ гения как такового, без ссылок на какие-либо сравнения, без перечисления исторических заслуг и оценки места в мировой культуре.

Во второй половине XX века феномен «вундеркинда», не утратив экстраординарной сущности, превратился, тем не менее, в предмет едва ли не массового производства. Детские конкурсы, специальные музыкальные школы, фонды поддержки юных дарований создают питательную почву для появления множества «чудо-детей». Сегодня исполнитель практически на любом

музыкальном инструменте вряд ли может претендовать на какое-либо место в «первом эшелоне», если уже в раннем детстве не обладал ярко выраженным талантом. Иными словами, все значительные современные мастера в той или иной степени были вундеркиндами. Почему «казус Моцарта» не был повторен, об этом еще предстоит поразмышлять. Но насколько он был экстраординарен для XVIII века?

История не сохранила имен музыкантов, способных в этом отношении сравниться с Моцартом. Тем не менее известно, что исполнительское дарование рано проявил Доменико Скарлатти, который уже в 15 лет (1700) занял пост органиста и чембалиста при королевском дворе в Неаполе. Широко известна также полулегендарная история, согласно которой Гендель ребенком прятался на чердаке от отца и там тайком музицировал на клавесине. Несмотря на слабое здоровье, весьма рано проявилось виртуозное дарование Вивальди.

Из современников Моцарта прежде всего следует упомянуть его сестру Наннерль. Поначалу Леопольд вывозил в музыкальные путешествия оба «чуда природы», причем дочь вызывала восторженные отзывы наряду с сыном. Отмечали, в частности, что на клавесине она играет «очаровательно и с редкой красотой... самые трудные вещи» (Гримм, 1764)[a]. Именно с нею Вольфганг делился своими итальянскими музыкальными впечатлениями, обсуждал профессиональные вопросы, давал советы, спрашивал ее мнения о музыкальных пьесах. Наннерль не переставала заниматься на клавире на протяжении всей своей жизни. После смерти мужа, юриста и высокопоставленного чиновника И. Б. Ф. фон Берхтольд цу Зонненбурга[b], она давала уроки музыки в Зальцбурге. Похоже, музыка долгие годы оставалась главной ее радостью — в том числе и во время не слишком счастливого семнадцатилетнего брака. Когда в 1824 году ее посетил тридцатитрехлетний племянник — младший сын Моцарта Франц Кса-вер, она записала в своем дневнике: «В год моего 70-летия я испытала несказанную радость: впервые увидеть сына моего незабвенного брата и услышать его игру — совсем в духе его отца; каким сладостным воспоминанием это было!»[c]

a Цит. по: *УлыбышевА*. Указ. соч. Т. 1. С. 47.

Ь Наннерль вышла замуж в 1784 г. за человека, уже дважды овдовевшего, с пятью детьми.

с Цит. по: *ВощегИ*. >ЛЫГ§ап§ Атаёеиз Могап. МйпсНеп. 2003. 5. 32.

Слава девочки-вундеркинда, осветившая детство Наннерль, ушла в прошлое. Она высоко поднялась над средним уровнем любительницы музыки, однако профессиональная карьера у нее

не сложилась. Причины крылись отнюдь не в недостатке способностей или образования. В то время для женщины стезя пианистки все еще оставалась весьма и весьма тернистой, тем более в Германии. Пожалуй, только известные оперные певицы имели весомый статус в обществе и могли рассчитывать на оплачиваемые должности. Пример — Алоизия Вебер, в весьма молодом возрасте получившая ангажемент в Мюнхене, а затем в Вене. Несмотря на все свои весьма высокие социальные амбиции, Леопольд предпочел для дочери иную судьбу.

Гордостью Швабии считался вундеркинд-органист Йозеф Зигмунд (1754—1825), который был всего двумя годами старше Моцарта. По пути из Парижа в небольшом немецком городке Биберахе (ноябрь 1766 года) Вольфганг соревновался с ним в игре на органе. «Каждый сделал все возможное, чтобы оспорить преимущества другого, и состоявшееся соревнование принесло весьма славные результаты обоим» — таков был отзыв очевидца. Впоследствии «соперник» Вольфганга принял монашество под именем Сикст Бахман и продолжал работать регентом и органистом, много сочинял[3].

Вундеркиндом слыл также друг и сверстник Моцарта, скрипач и композитор Томас Линли (1756—1778)[ь]. В их жизни было немало сходных моментов. Отец Томаса, как и отец Вольфганга, был музыкантом. В Англии он получил известность как композитор, клавесинист, вокальный педагог и концертный импресарио. Первый публичный концерт Томаса состоялся, когда ему не было еще семи лет. Линли-старший посчитал необходимым, чтобы сын кроме обучения в Лондоне посетил Италию, где совершенствовался у П. Нардини во Флоренции (1768— 1771). Как раз там в апреле 1770 года он познакомился с Вольфгангом. Мальчики, сразу почувствовав взаимную симпатию, несколько раз музицировали вместе. В день отъезда Моцартов из Флоренции (6 апреля 1770 года) Томас преподнес им стихотворение о Вольфганге, сочиненное поэтессой Кориллой. Прощание стоило друзьям горьких слез. Бёрни рассказывал о том, что во всей Италии говорили о Томмазино и Моцарте как о двух гениях, подающих большие надежды. Линли во многом их оправдал. После возвращения в Англию он продолжал выступать с концертами, был солистом оркестра в Друри-Лейн. Он не ограничивался исполнительством. Известно, что ему принадлежат 12 скрипичных концертов, из которых сохранился только один, и церковные сочинения. Кто знает, как сложилась бы его творческая судьба, если бы он не утонул в возрасте 22 лет.

Еще один «чудо-ребенок», с которым пересеклись пути Вольфганга, — дочь аугсбургского мастера по изготовлению

фортепиано И. А. Штайна Нанеттас. Первый раз семья Моцартов посетила Штайна в 1763 году по дороге в Париж, когда был приобретен «милый», по определению Леопольда, дорожный клавир. Спустя четырнадцать лет Вольфганг, вновь направляясь в Париж, нанес Штайну визит. Мастера не ввело в заблуждение то, что юноша назвался вымышленным именем («Трацом» — «Моцарт» наоборот). По манере

а *Аберт* 1, 1. С. 111 — 112. См. также комментарий К. Саквы (с. 472).

Ь Имя Томаса Линли в связи с Моцартом упоминается во многих монографиях. Его краткие биографические данные см. в: *СИхе Р.* Ор. ей. Р 90—91. с Краткие сведения о ее жизни приведены в брошюре, посвященной аугсбургским связям В. А. Моцарта: *8сИас1 М. (Щ),* МогагГз егМе 1леЬе. Аи§$Ъиг§, 2004. 5. 85—87.

ВУНДЕРКИНД / *О «чуде природы» и природе чуда*

О
д
н
о
о
р
л
о
д
н

игры и свободе импровизации он быстро узнал старого знакомого. Анна Мария Штайн (Нанетта) родилась в 1769 году и уже в возрасте семи лет выступала в Аугсбурге с концертами. В 1777-м отец, невольно повторяя путь Моцартов, отвез ее в Вену, где девочка выступала при дворе. Вольфганг в письме к отцу оценил ее игру весьма критично:

> Ей нужно сидеть непременно напротив дискантов, упаси Господь, не

посередине. Лишь бы была возможность подвигаться и погримасничать. Глаза закатывает. Причмокивает. Если часть повторяется, то 2-й раз она играет медленнее. А в третий раз — еще медленнее. Руку поднимает — выше некуда. Когда надо играть пассаж, причем пассаж маркированный, то это надо делать всей рукой, а не пальцами, и со всем усердием — тяжело и неумело [...]. Г-н Штайн безумно любит свою дочь. Ей 8 с половиной лет, она все учит только наизусть. Из нее может что-то выйти, способности у нее есть. Но при таком обучении ничего не выйдетУ.

Больше всего не понравились Вольфгангу вольности с темпом

и манерность исполнения, а также «тяжелая» рука юной пианистки. Что же касается «безумной любви» Штайна к дочери, то в этом отца чудо-ребенка вряд ли можно упрекнуть. Леопольду также часто отказывало чувство объективности, когда он оценивал успехи своих детей. По отношению к Нанегге Штайн прогнозы Вольфганга не оправдались. Позднее она стала известной в Вене пианисткой, доказав, что женщины начали играть заметную роль и в этой сфере[ь].

Вена, как магнит, притягивала юные дарования. В 1772 году Бёрни, посетив австрийскую столицу, пишет о девочке восьми-девяти лет, которая в его присутствии сыграла на фортепиано две трудные пьесы Скарлатти и три — господина Бекке. «Меня не столько удивила чистота детского исполнения, хотя и необыкновенная, сколько выразительность. Все/*one* и *p1ano* соблюдались так строго, в одних пассажах было столько оттенков, а в других столько силы, что это могло произойти лишь благодаря превосходной школе или величайшей природной восприимчивости и чувствительности»[0] — эти слова Бёрни позволяют судить о высоком уровне исполнительского искусства девочки, чье имя, к сожалению, не известно.

Таким образом, Вольфганг в свое время не был единственным вундеркиндом. Чем же он отличался от своих талантливых сверстников? История сохранила большое число восторженных отзывов о «чудо-детях» зальцбургского

а Письмо от 23—25 октября. — *Bne/eCA* II. 3. 83.

Ь После смерти отца Нанетта унаследовала и с успехом продолжила его дело. Выйдя замуж

за пианиста и композитора И. А. Штрайхера, друга Ф. Шиллера, она в 1794 г. перевела мастерскую в Вену. Позднее предприятие возглавляли ее сын и внук, а инструменты имели мировую славу вплоть до 1896 г. Один из роялей был сделан по заказу Бетховена, который семнадцатилетним юношей гостил у семейства Штайнов в Аугсбурге. Могила Нанеггы Штрайхер на Венском центральном кладбище находится напротив могилы Бетховена и памятника Моцарту.

с *Бёрни Ч.* Музыкальные путешествия. Дневник путешествий 1772 г. по Бельгии, Австрии,

Чехии, Германии и Голландии. М.-Л., 1962. С. 113. Игнац фон Бекке (правильнее Бееке; 1733—1803) — выдающийся музыкант-любитель своего времени, пианист и композитор. Профессионально музыкой стал заниматься после отставки с военной службы. Моцарт неоднократно встречался с Бееке — в 1766 г. в Париже, зимой 1775—1776 и осенью 1777-го в Мюнхене, в 1790-м во Франкфурте-на-Майне. См.: С/гте *Р.* Ор.

ей. P. 21.

вице-капельмейстера, за что не в последнюю очередь нужно быть благодарным организаторским способностям их отца. Из таких отзывов можно было бы составить небольшой панегирический сборник. Первым зафиксировал феноменальный успех своего сына сам Леопольд в письмах, адресованных зальцбургским корреспондентам, прежде всего Лоренцу Хагенауэру — другу, в доме которого Моцарты жили. Ранние биографы Моцарта-сына пересказывают чудеса, которые творил за клавиром «маленький чародей» уже в первой гастрольной поездке в Вену осенью 1762 года. Помимо обычной игры на клавире наизусть и *рпта сша* (с листа), в его арсенале — целый ряд почти цирковых номеров вроде игры одним пальцем или на клавиатуре, покрытой тканью. Самый полный отчет о выступлениях семилетнего Вольфганга содержится в письме Гримма:

> Это феномен столь необычный, что, глядя и слушая его, не веришь глазам

и ушам своим. Он не только исполняет с безупречной чистотой отделки труднейшие пьесы своими ручонками, едва могущими взять сексту, но еще (и это всего невероятнее) импровизирует целыми часами, повинуясь влечению своего гения, внушающего ему вереницы музыкальных идей, которые он развивает со вкусом, изяществом и поразительной легкостью. Самый опытный музыкант не может обладать более глубокими познаниями в гармонии и в модуляциях, чем те, с помощью которых этот ребенок открывает новые пути, согласные, однако, со строгими правилами искусства. Он вооружен техникой столь совершенною, что по закрытой полотенцем клавиатуре играет с такою же чистотою, точностью и быстротой, как если б она была открыта. ...Он пишет и сочиняет с поразительной легкостью, не прибегая к инструменту, чтобы подыскивать аккорды. Так, по моей просьбе он в одну минуту написал бас менуэта, который я только перед этим сочинил. Транспонировать какой-нибудь мотив и сразу играть его в любом тоне ему ничего не стоит. На днях я был свидетелем одного факта, столь же непостижимого. Одна дама спросила его, может ли он аккомпанировать по слуху... итальянскую арию, которую она знала наизусть.... Когда ария была кончена, аккомпаниатор попросил даму повторить все сначала, и тогда правой рукой точно воспроизвел всю пьесу, причем левая аккомпанировала совершенно верно и уверенно. Эту арию повторили по крайней мере десять раз, и каждый раз мальчик изменял характер аккомпанемента. Он бы не остановился, если бы его не заставили это сделать. Я боюсь,

что у меня голова закружится, если я еще буду его слушать: я теперь понимаю, что можно сума сойти от созерцания чуда“.

Из описания Гримма ясно, что Вольфганг продолжал поражать публику разного рода исполнительскими «кунштюками». Фокус с игрой на прикрытой клавиатуре — из их числа. Его игра технически совершенна, что особенно впечатляет, так как руки у семилетнего мальчика маленькие. Однако это не главное. Больше всего Гримма поражают не исполнительские способности Вольфганга. По-видимому, высокий уровень игры на инструменте *сам по себе* не представлялся французскому философу и литератору чем-то экстраординарным. То, что

а Цит. по: *УлыбышевА*. Указ. соч. Т. 1. С. 47—48.

ВУНДЕРКИНД */ О «чуде природы» и природе чуда*

О
«
н
о
о
Он
о
и
н

кажется ему непостижимым, необычным, что грозит «свести с ума» — композиторское дарование, неистощимая фантазия, дар импровизатора, легкость и свобода, с которой мальчик решает сложнейшие задачи, рассчитанные на опытного профессионала. Впечатление это усиливается спустя два года, когда Гримм вновь услышал Вольфганга. Речь уже практически не идет о виртуозных «кондициях», главное — успехи и достижения на поприще композиции:

> Теперь удивительному ребенку 9 лет[а]; он почти не вырос, но сделал изу

мительные успехи в музыке. Он уже два года тому назад был композитором сонат; с тех пор он успел сочинить еще шесть для королевы Великобритании, шесть в Голландии... и несколько симфоний, имевших успех в исполнении; он даже сочинил несколько итальянских арий, и я не сомневаюсь, что до 12 лет он сочинит и даст на каком-нибудь итальянском театре оперу. ...Но что всего непостижимее, это его глубокие познания гармонии и умение модулировать, заставившее наследного принца Брауншвейгского, судью очень компетентного, сказать, что самые опытные капельмейстеры умирали, не познав того, что узнал этот ребенок девяти лет. Нам приходилось быть свидетелями, как по часу, по полтора он выдерживал состязания в модулировании с серьезными

музыкантами и выходил из них без малейшей усталости, когда его соперники заканчивали борьбу, совершенно изможденные от утомления. Я видел, как за органом он ставил в тупик самых опытных органистов [...]. К тому же это одно из прелестнейших существ на свете; во всем у него выказывается ум, благостная душа и грация его возраста. Он так забавен и весел, что за него не страшно, что он оказался плодом, до времени созревшим. Если эти дети (Вольфганг и Наннерль] не умрут, то они не останутся в Зальцбурге. Все монархи будут спорить из-за них»[ь].

Гримм, фактически, дал ответ на вопрос: в чем заключалась экстраординарность Моцарта. Совершенно ясно, что успехи в исполнительстве не были главной причиной. Да, Вольфганг обладал всеми качествами виртуоза, причем проявил их очень рано. Но другие «чудо-дети» — по крайней мере, те, чьи имена известны, — тоже были великолепными инструменталистами. Даже многократно упоминаемый «трюк» с игрой на клавиатуре, покрытой тканью, не был исключительным достижением юного Моцарта. Его сестра, как известно, справлялась с такой задачей не менее легко. Леопольд в Лондоне предлагал всем желающим лично убедиться в необычайном даровании его детей ежедневно с 12 до 14 часов, причем игра в четыре руки на клавире с закрытой клавиатурой была одной из «приманок» для публики[0]. При определенном навыке многие дети, серьезно занимающиеся музыкой, и сегодня легко играют с закрытыми глазами. Экстраординарное положение Вольфганга определяло прежде всего то, что он был *не только* исполнителем.

Музыкант XVIII века, претендующий на внимание публики и звание виртуоза, обычно владел искусством импровизации и композиции. И. Кунау еще в самом начале столетия (1700) настойчиво утверждал: тот не станет настоя-

а На самом деле Вольфгангу было уже 10 лет.

Ь Цит. по: *Улыбышев А.* Указ. соч. Т. 1. С. 54.

с *Аберт* I, 1. С. 99.

щим виртуозом, кто не освоит теорию композиции; чем больше познаний в этой области, тем больше достижений в игре[3]. Во времена Моцарта сочиняли многие инструменталисты. Одни — попутно, реализуя природную склонность, другие — чтобы обновить концертный репертуар, третьи — для нужд педагогики. Однако эпоха великих универсальных гениев постепенно отходила в прошлое. Д. Скарлатти, И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, А. Вивальди, у которых талант исполнителя не уступал композиторскому дару, принадлежали предыдущему поколению. В последующие века также изредка рождались музыканты, наделенные композиторскими и исполнительскими

способностями в равной степени. Лист и Скрябин, Рахманинов и Прокофьев — вплоть до наших дней память об изначальной универсальности профессии жива, однако разделение сфер деятельности в музыке выражено гораздо более отчетливо.

Вряд ли кто-то усомнится в том, что композиторские и теоретические знания и умения добывались и умножались на протяжении весьма длительного времени и в процессе упорных занятий. Поэтому раннее проявление моцартов-ского композиторского дара, причем проявление мощное и в то же время свободное и непринужденное, кажется особенно невероятным. Сочинение давалась мальчику так легко, как будто он родился с этим умением. Конечно, это не так. Анализ первых сочинений Вольфганга показал, что способности к композиции не были получены от Бога «в готовом виде». Напротив, воздействие направляющей руки Леопольда на первых порах настолько очевидно, что не требует особых доказательств. Особенно поражает то, насколько быстро Вольфганг обучался. Наверное, самым главным его талантом оказалось сочетание необыкновенной восприимчивости, неистощимой фантазии и природного артистизма.

Восприимчивость позволяла ему активно впитывать самые разнообразные музыкальные и немузыкальные впечатления, не затрудняясь их рациональным анализом. По словам Эйнштейна, один музыкальный кумир в его сознании легко вытеснял другого, причем в каждом случае Вольфганг не только что-то заимствовал, но и интуитивно отвергал[ь]. *Фантазия,* о которой в самых восторженных тонах отзывались очевидцы выступлений вундеркинда, — не что иное, как спонтанное проявление способности к продуцированию собственных музыкальных идей. Позднее, из Парижа, Моцарт, уже взрослым, писал отцу о своих занятиях с дочерью герцога де Гина:

> Герцог де Гин, чья дочь учится у меня по композиции, неподражаемо игра

ет на флейте, а она — блестяще на арфе. У нее большой талант и гений, особенно бесподобная память... Однако она сильно сомневается, есть ли у нее способности к сочинению, особенно из-за мыслей — идей. [...] Ну, посмотрим. Если у нее не появятся Шёеп или мысли (пока их у нее действительно совсем нет), то тут ничего не поделаешь, ибо я, видит Бог, дать их ей не могу [...]. Здесь всего придется добиваться ремеслом![2].

Иными словами, у ученицы напрочь отсутствует дар к сочинению, изобретению нового. «Ремеслом» же можно добиться, судя по тону высказыва-

эстетика Западной Европы XVII— XVIII
веков. С. 230—233.
Ь *Эйнштейн,* глава «Моцарт и его современники»,
с Письмо от 14 мая 1778 г. — *Bne/eOA* II. 5. 356-357.

ний Вольфганга, только минимальных результатов. Так что исполнительский «гений» не предполагал непременного композиторского таланта.

И наконец, *артистизм.* Вряд ли может изумить достижение, которое несет на себе отпечаток тяжелого труда. Легкость и блеск, непринужденное преодоление трудностей — будь то технически сложные места при игре на инструменте или строгие правила композиции — непременное условие искусства, тем более если это искусство демонстрирует вундеркинд. Иначе о «чуде» говорить в принципе не пристало. «Он играет сложное, но не чувствуешь, как это трудно. Кажется, будто можно тут же и самому сыграть», — отзыв Моцарта об Игнаце Френцле, скрипаче придворной капеллы в Мангейме, прекрасно иллюстрирует этот принцип[3]. Еще одно проявление артистизма Вольфганга в самые ранние его годы заметил Шахтнер: «Мальчик не хотел играть иначе, как перед настоящими знатоками музыки, либо его нужно было, по меньшей мере, обмануть и выдать их за таковых»[b].

Насколько эти качества были врожденными, рассуждать можно только гипотетически, отыскивая у сына сходства с каждым из родителей. О Леопольде пишут как о человеке дипломатичном, упорном в достижении целей и умеющем разбираться в людях. Он самостоятелен в своих суждениях, наделен чувством долга, искренне религиозен, в известной степени педант, в отношении с детьми автократичен. Его музыкальный талант весьма значителен. Такой портрет рисует Аберт[c]. Не талант, но честолюбие и воля, образованность и любознательность, изрядный житейский опыт и светские навыки, честность по отношению к коллегам и нежная любовь к семье — черты, подмеченные Эйнштейном[11]. Мать, судя по всему, была веселой, умеющей, как и все уроженцы Зальцбурга, ценить радости жизни, и к тому же хорошей хозяйкой. Ни одно из этих качеств само по себе, ни даже их простое сочетание не объясняет, почему ребенок в три года с наслаждением вслушивается в звуки

клавесина, интуитивно подбирая консонансные интервалы, почему в четыре он ожидает урока игры как награды, почему в пять начинает сочинять, в шесть впервые выступает перед публикой. Исключительный слух, цепкая музыкальная память, страстная увлеченность тем, что ему интересно, веселый и легкий нрав составляли только первоначальную «диспозицию» качеств, которая, по мнению психологов, дана от природы. Во что она превратится, зависит от обстоятельств'. Обстоятельства же, по крайней мере, в детстве сложились для Вольфганга самым благоприятным образом, потому что его обучал и воспитывал первоклассный педагог — отец.

Попытку объективно исследовать природу моцартовской гениальности предпринял англичанин Дэйне Бэррингтон — правовед, разносторонне образованный человек. 28 ноября 1769 года он предоставил в Королевское общество отчет об испытании музыкального таланта Вольфганга. Тесты были разнообразными. Моцарт играл с листа по партитуре, импровизировал итальянские речитативы и арии, распевая всякий раз по одному слову: *афеПо* («страсть» — любовная ария) и *рефйо* («неверный» — ария «гнева»), Бэррингтон замечает, что композиции мальчика не были вполне совершенны, однако они поднимались над средним профессиональным уровнем[3]. Ученый настолько поражен степенью развития ребенка, что заподозрил, будто отец сознательно скрывает возраст сына (ему якобы лет 15-16, а в заблуждение вводит его маленький рост). Подозрения рассеяло поведение Вольфганга, который однажды прервал игру, погнавшись за кошкой, а в другой раз — чтобы поездить верхом на отцовской трости. Иными словами, он вел себя как любой мальчишка его лет. Однако окончательно сомнения Бэррингтона смогла развеять лишь метрика Вольфганга, которую он достал через английского посланника при баварском дворе. Резюме «испытаний» было сверхположительным, особенно для англичанина: поскольку талант Моцарта проявился раньше, чем у Генделя, то, дожив до 68 лет, Вольфганг превзойдет последнего. Сравнение с личностью человека, которого в Англии считали

а Письмо от 22 ноября 1777 г. — *Впе/еСА* II. 5. 137.

Ь Письмо И. А. Шахтнера к А. М. Берхтольд цу Зонненбург от 24 апреля 1792 г. — *Впе/еСА*

IV. 5. 180.

с *Аберт* I, 1. С. 50 и далее.

<1 *Эйнштейн,* С. 24—29.

е *Кпер/егС.* XV. А. МогаП. АппаЬгип§еп. Ргапкйт ат Мат, 1993. 5. 18.

национальным гением, дорогого стоило[ь].

Пророчества Гримма, высказанные им в 1766 году, оправдались частично. В 12 лет Вольфганг, как и предполагал французский просветитель, написал свою первую оперу Ьийа «Мнимая простушка», которая, правда, поставлена не была. Зато в этом же году был сочинен и исполнен зингшпиль «Бастьен и Бастьенна». Но в предсказании дальнейшей судьбы Вольфганга французский покровитель оказался, к сожалению, менее удачлив. Монархи не только не спорили за честь иметь при дворе музыканта такого уровня, как Моцарт. Один за другим они отказывали ему в должности: в Милане, Флоренции, Мюнхене, Мангейме, Париже, Вене.

«Несентиментальный путешественник» Лоренс Стерн в своем << Сенти_

ментальном путешествии» (1768) — пародии на почитаемый в XVIII веке жанр «путевых записок» — дал ироническую классификацию поводов, которые заставляют человека срываться с места и уезжать в дальние края: «Если праздные люди почему-то покидают свою родину и отправляются за границу, то это объясняется одной из следующих причин: Немощами тела, Слабостью ума или Непреложной необходимостью». Путешественники, соответственно, подразделялись на праздных, пытливых, лгущих, гордых, тщеславных, желчных и многих других. В завершение списка значились путешественники *чувствительные*.* Они склонны к самоанализу, прислушиваются к своим ощущениям и красочно живописуют не столько достопримечательности, сколько собственные настроения и чувства. Роман Стерна создавался как раз в те годы, когда семья Моцартов отправилась в первую длительную поездку по европейским странам.

Был ли Вольфганг *сентиментальным* путешественником? Он, несомненно, обладал чувствительной душой — иначе трепетно-проникновенный тон его музыки не был бы столь искренним. Сохранилось множество свидетельств

а Исследование Бэррингтона было опубликовано впервые в ежегоднике *РИНозорЫса! Тгап$-*

***асИопз*. 1770. \Ы. X1_. Сведения из него можно обнаружить практически во всех биографиях Моцарта. См.: *Оеш$скТ)ок*. 5. 86—91.**

Ъ Еще раньше столь же лестное сравнение с Генделем прозвучало в одном из писем британ

ского посла в Голландии: «У нас здесь выступал маленький немецкий мальчик, который играет на клавесине как Гендель и сочиняет с той же легкостью, он в самом деле

— совершенно экстраординарное достижение природы, но наш профессор физики полагает, что долго он не проживет». Письмо от 1 октября 1765 г. — см.: *ЕгзепОок.* 5. 6.

с *Стерн Л.* Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. Библиотека всемирной

литературы. Т. 61. М., 1968. С. 549—550.

сч
а.
ш
|=1
>>
со
О
РЭ
н
о
аэ
о.
о
и
н

о необычайной чувствительности Вольфганга к мнениям о нем окружающих, об острой потребности в одобрении и любви. Вспомним хотя бы его по-детски наивно-непосредственное общение с семьей Марии Терезии в 1762 году в Вене и с семьей и окружением Людовика XV — в Париже. Однако в письмах он отнюдь не склонен выражать свои переживания в открытой форме и не предается анализу своих ощущений.

Привлекали ли его архитектурные, художественные, исторические достопримечательности, отдавал ли он дань красотам природы? От Гёте-путе-шественника, например, не ускользает ни история, ни культура, ни природа, ни этнография тех мест, по которым он проезжает. Поэт с энтузиазмом описывает музеи и картины, памятники архитектуры, театральные спектакли, «дивные окрестности» и «чудесные виды» и с равным интересом рассуждает о том, «что почва здесь — выветрившийся глинистый сланец», или о том, какие свойства придают растениям высоленая земля и морской воздух[3]. От всеохватного гения Гёте не укрывается ни главное, ни мелочи. В таком взгляде на мир отражена универсальность мышления и «олимпийская» объективность. По путевым заметкам можно представить личность человека столь же ясно, как если бы он прямо высказывался о своей жизненной позиции. Путешествия формируют и обостряют *способности суждения* гораздо быстрее,

чем оседлое существование.

О самых ранних впечатлениях Вольфганга-ребенка судить мы не можем: шести-семилетним он писем не писал, да и писать их было особо некому, так как в поездки отправлялась, как правило, вся семья. Первые письма относятся к 1769 году — отец и сын поехали в Италию, оставив в Зальцбурге мать и дочь. Когда Наннерль была в том же возрасте, что и Вольфганг в 1769 году — 12—13 лет, — во время вояжа по европейским странам она взялась вести дневник. В нем девочка кратко фиксировала, прежде всего, факты и явления, ее поразившие:

> В Мюнхене я видела Нимфенбург[b], дворец и сад, четыре замка, а именно

Амалиенбург, Баденбург, Багоденбург [Пагоденбург] и Эрмитаж. Ама-лиенбург — самый прекрасный, в нем есть красивая кровать и кухня, где курфюрстина сама готовила. Баденбург — самый большой, весь зал — из больших зеркал, и ванна — из мрамора. Багоденбург — самый маленький, в нем стены из меолики [майолики]. И Эрмитаж — самый милый, где капелла сделана из раковин.

В Гейдельберге девочку заинтересовали фабрика обоев и шелка, в Людвигсбурге — замок, салон и парад стражи, в Шветцингене — сад, французская комедия и прекрасный балет, в Мангейме — замок, оперный театр, библиотека, картинная галерея и сокровищница, в Кале — то, как «море отходит и снова возвращается»[c].

О Лондоне — самый детальный отчет. Наряду с Тауэром, Британским музеем (где видела *«биплидеку»* — библиотеку), Домом инвалидов, Вестминстерским мостом и Вестминстерским аббатством, Королевским садом, набережной,

а *Гёте И. В.* Из «Итальянского путешествия»// *Гёте И. В.* Собр. соч. в Ютт. Т 9. М., 1980. С. 7,50.

Ь Нимфенбург — парк, основанный в начале XVIII в. «Замки», о которых пишет Наннерль— не более чем летние домики, построенные в 1716—1739 гг. для забав и отдыха двора в летнее время. Они прекрасно сохранились и до наших дней, с *Мотдп Г.* **Ке1$еаиГ2е1сНпип§еп 1763—1771. Нге§. V. A. 5сНип§. Огездеп, 1920. 5. 59.**

собором Св. Павла, Линкольн-Инн-Филдз, Сомерсет-хауз и прочими достопримечательностями — маленький слон и осел, «у которого кофейно-коричневые полоски такие ровные, что и нарисовать лучше невозможно»[3]. Поистине сестра Вольфганга — если вспомнить классификацию Стерна — путешественник *пытливый*, как, впрочем, и Гёте.

Судя по дневнику Наннерль, Леопольд уделял большое

внимание познавательному аспекту путешествий. Однако в какой степени это интересовало его сына? «Везувий [Моцарт пишет — / *ехиГшх*\ мы тоже видели», «Неаполь *[пе-ар[*\ красив, но многолюден, как Вена и Париж»[ь] — вот, пожалуй, и все впечатления от южноитальянской столицы. Насколько эти скупые заметки не похожи на красочные описания Гёте. Он трижды поднимался к кратеру Везувия, наблюдал за извержением лавы в разное время суток и при разной погоде, исследовал обломки породы и т. д.: «Это было величественное, возвышающее душу зрелище. Сперва из жерла кратера до нас доносился оглушительный грохот, затем высоко в воздух стали взлетать тысячи камней... Большая их часть падала обратно в жерло. Остальные, раскрошившиеся, относило на внешнюю сторону конуса; опускаясь, они производили странный и громкий шорох: сначала шлепались наиболее тяжелые и, подпрыгивая, с глухим грохотаньем скатывались по склону, за ними с дробным стуком следовали те, что поменьше, под конец же сыпался пепел»[с]. Ну а у Моцарта все предельно лаконично и похоже на ремарку в драматической пьесе или комической опере — «Сегодня сильно курится Везувий» (5 июня 1770 г. *у*[1].

Что же занимало Вольфганга? Самое главное — музыкальные впечатления. «О Милане, честно говоря, я тебе написать могу немного. В опере мы пока еще не были»[е] (26 января 1770 г.). Вот так: раз не были в опере, то и о городе написать нечего — ни о знаменитом соборе, ни о каких-либо других достопримечательностях! О Соборе Св. Петра в Риме Вольфганг написал только, что тот «симметричен» (14 апреля 1770 г.), зато всегда детально фиксировал впечатления от посещения оперы. Верона, Мантуя, Кремона — везде на первом месте стоит визит в оперный театр, отчет о котором Вольфганг, не скупясь на подробности, отсылает сестре:

> Опера в Мантуе была милой, они играли «Деметрия». Примадонна по

ет хорошо, но тихо, и если бы ее не видеть на сцене, а только слушать, то можно было бы подумать, что она не поет, ибо она не может и рта открыть, а только пищит... Ьа зесопёа ёоппа выглядит как гренадер, и голосу нее тоже сильный; поет и в самом деле неплохо... 11 рпто иото И тимсо поет превосходно, но голос неровный; зовут его Касселли. II хе-сопёо иото уже стар, и мне не нравится[1].

...И так далее — о сюжете оперы, о балете, об оркестре, о композиторах, певцах и певицах — с расшифровкой запомнившихся вокальных украшений и колоратур. Маршруты путешествий Вольфганга пролегают сквозь му-

а 1ЪШ.

Ь Письмо от 19 мая 1770 г. — *Bne/eCA* I. 5. 350. с *Гёте И. В.* Указ. соч. С. 95.

ё Письмо от 5 июня 1770 г. — *Bne/eCA* I. 5. 357.

е Письмо от 26 января 1770 г. — *Bne/eCA* 1. 5. 310.

Г Письмо от 26 января 1770 г. — *Bne/eCA* 1. 5. 310.

гл
гч
=*
I
и
а.
=5*X*>.*CO*

О
СО
н
о
У
о.
о
со
н

зыкальные «ландшафты», в их описании он не знает устали, его оценки точны и эмоциональны, язык яркий и живой.

Вольфганг отдает должное и другим проявлениям жизни. Однако — не пейзажам и не памятникам. Более всего его привлекают *нравы людей.* Описывая их, он наблюдателен и остр на язык. В коротких и сочных портретах, возникающих на страницах писем четырнадцатилетнего подростка, легко угадывается автор «Похищения из сераля» и «Свадьбы Фигаро». Вот картина трапезы некоего монаха-доминиканца, «которого считают святым»: на завтрак он «пьет чашку шоколада, потом — стакан крепкого испанского вина, за обедом к кувшину вина добавляет два больших куска дыни, персик, грушу, пять чашек кофе, тарелку птицы, две полные тарелки молока с лимонами, причем все — с мясом»[3]. Или набросанный двумя-тремя штрихами портрет неаполитанского короля, который «воспитан грубо, по-неаполитански, и в опере всегда стоит на скамеечке, поэтому кажется немного выше королевы»[ь]. А вот часто цитированное моцартовское описание Кристофа Мартина Виланда:

> *В разговоре он показался мне немного неестественным.*

Довольно детский

голос. Глядит постоянно сквозь лорнет; какая-то ученая грубость, а порой глупое пренебрежение. ... При нем все страшно стесняются, никто не решается говорить, все молчат... Жаль только, что людям долго приходится ждать, что он скажет, потому как у него дефект в речи, из-за чего он говорит очень медленно и не может произнести и шести слов без запинки... Лицо его до ужаса страшное, все сплошь в оспинах, и довольно длинный нос[c].

Портрет Виланда не столько реалистичен, сколько *характерен,* такой персонаж чем-то определенно напоминает комических стариков-зануд. Моцарт подметил все — и внешность, и манеру говорить, и даже обрисовал мизансцену: все молча внимают косноязычному и напыщенному педанту.

Итак, Вольфганг не был ни пытливым, ни сентиментальным путешественником в том смысле, который вкладывал в эти определения Стерн. Его интерес к жизни избирателен уже в отроческие годы, и путешествия очертили эту избирательность ярко и отчетливо. Они, в целом, сыграли в становлении личности Моцарта колоссальную роль. 3 720 дней — десять лет, два месяца и восемь дней он провел в поездках, что составило почти треть его жизни (дотошные ученые подсчитали, что он прожил 13 077 дней - 35 лет, десять месяцев и девять дней)[11]. Если суммировать все расстояния, которые он проехал, начиная с первого визита в Мюнхен (1762) и до возвращения из Парижа в январе 1779 года, то «набежит» около 20 000 километров!

Ориентируясь на современное территориальное деление Европы, можно сказать, что Моцарт посетил десять стран: Австрию, Англию, Бельгию, Германию, Нидерланды, Италию, Словакию, Францию, Чехию и Швейцарию. Однако в XVIII веке количество пересеченных границ и пройденных таможенных досмотров было куда более значительным. Италия и Германия были разделены на множество более или менее самостоятельных государств, не было

а Письмо от 21 августа 1770 г. — *Bne/ebA* I. 5. 382.

Ь Письмо от 5 июня 1770 г. — *Bne/eCA* I. 5. 358.

с Письмо от 27 декабря 1777 г. — *Bne/eOA* II. 5. 207.

б *АщегтйНег В.* Мо7ай5 Кегёеп т Еигора 1762-1791. \Ыа$г К. Н. Воск. 2004. 5. 9.

ь

политического единства и на территории современной Бельгии. Всего же Моцарт побывал в 235 городах, в одной только Германии — в 73-х. Где-то он останавливался надолго, где-то бывал только проездом, но даже сегодня, в эпоху скоростного

транспорта, такая статистика впечатляет. Что же тогда говорить о XVIII столетии, когда дорога от Зальцбурга до Мюнхена (сегодня на поезде можно добраться за полтора часа) занимала два дня.

Были ли путешествия Моцарта чем-то исключительным для его времени? Вряд ли. Люди тогда странствовали много и охотно. Врачи и учителя, профессора философии и филологии, историки и юристы, математики и экономисты, поэты, теологи, архитекторы, дипломаты, художники активно перемещались из города в город и из страны в страну. Одну из самых мобильных групп составляли музыканты разных профессий, прежде всего певцы и певицы, получавшие ангажементы в различных оперных театрах Европы.

Описания путешествий — всевозможные «дневники», «письма», «путевые записки» в то время охотно публиковали, так как они отвечали и тяге читателей к документальности и постоянно возраставшему любопытству к другим странам. «Итальянское путешествие» Гёте, «Путешествие по Франции и Италии» Т. Дж. Смоллета, «Письма русского путешественника» Н. Карамзина, а также множество вымышленных путешествий — примета литературы второй половины века. «Музыкальные путешествия» Чарльза Бёрни (1770-1772) и «Письма из Италии» Шарля де Бросса (1739—1740) и по сей день служат важным источником сведений о конкретных деталях музыкальной культуры XVIII века. В них ценно все — и факты, изложенные очевидцем, и непосредственные впечатления, и даже те ошибки, которые допускают их авторы.

Нельзя сказать, чтобы условия, в которых в XVIII веке протекали путешествия, были комфортными. В письмах Моцарт неоднократно сетовал на разного рода неудобства — то на плохие кареты, то на медлительность и нерадивость кучеров, то на дурную погоду:

> В дороге мы сильно намучились от жары, и нас засекла наглая пыль

(из Милана — сестре)";

Счастливым и радостным было мое прибытие. Счастливым потому, что в дороге не случилось с нами никаких неприятностей, а радостным потому, что мы наконец-то достигли цели нашего тягостного путешествия. Поверьте, никто из нас не сумел за всю ночь заснуть хотя бы на минуту. Эта карета вытрясет душу! А сиденья! Жесткие, как камень! От Вассербурга думал я всерьез, что не довезти мне моей задницы до Мюнхена!Она совершенно опухла и была, по-видимому, огненно-красной. Цел ых два перегона ехал я, опершись руками на сиденья и держа задницу на весу... Но довольно об этом, это уже в прошлом! Однако же, впредь я возьму себе за

правило лучше идти пешком, чем ехать в почтовой карете (из Мюнхена — отцу)[ь].

Перегон — расстояние между двумя почтовыми станциями, как правило, равное 25 километрам, которые карета преодолевала приблизительно за

Письмо от 24 августа 1771 г. — *Bne/eCA* I. 8. 432. Письмо от 8 ноября 1780 г. — *Bne/eCA* III. 5. 12-13.

т
гм
ВУНДЕРКИНД / *«Несентиментальный путешественник*>.
О
СО
н
о
<и
Он
о
со
н

три-четыре часа. В Австрии и Германии существовал довольно строгий распорядок; расписано было все — и плата за каждую лошадь, и количество денег «на чай», которые должны были давать кучеру пассажиры, и правила перевозки багажа, и лимит вывоза за границу валюты (для дворян, военных, купцов и прочего люда)[3]. Но на практике в пути возможны были всякие катаклизмы. Не случайно Моцарт, впервые отправившись в дорогу без отца, взял на себя дорожные заботы и с гордостью писал Леопольду из Вассербурга по пути в Мюнхен: «Я — второй Папа. Я за всем слежу. Я сразу договорился, что буду сам расплачиваться с кучерами; ведь я же лучше, чем мама, могу разговаривать с этими мужиками»[ь]. Значит, несмотря на все распоряжения Придворной почтовой службы, о чаевых приходилось договариваться уже в пути. На станциях пассажиров ожидали небольшие сырые комнатки без удобств. На постоялых дворах процветало воровство, проституция и игра в кости.

Вместе с тем европейцы смело отправлялись в дорогу. Рудольф Ан-гермюллер, автор труда, посвященного моцартовским путешествиям, считает, что одна из самых важных целей, которую человек XVIII века ставил перед собой, отправляясь в странствие, — *реге^ппаНо асас1етка,* «академическое паломничество», то есть поездка для расширения образования, исследований в разных областях знания и обмена опытом с авторитетными учеными. В отношении Моцарта речь должна идти прежде всего об образовании музыкальном.

Практически все длительные поездки Вольфганг совершил в сопровождении родителей. В 1763-1766 годы в Германию, Бельгию, Нидерланды, Францию и Англию отправилось все семейство Моцартов. В Италии Вольфганг трижды был вместе с отцом, в Мюнхене, Мангейме и Париже (1777-1778) — с матерью. После 1782 года, когда композитор обосновался в Вене, он покидал дом редко — несколько раз был в Праге, посетил Берлин и Франкфурт-на-Майне. Зато, по остроумному наблюдению Эйнштейна, он очень часто переезжал с квартиры на квартиру — одиннадцать раз за десять лет, что, по-видимому, являлось своеобразной реализацией тяги к перемене мест[3]. Естественно, что цели поездок с годами менялись.

Визиты в Мюнхен (14.1 (?) — начало февраля 1762) и Вену (6.X-31.XП 1762) пришлись на последний год Семилетней войны. В Мюнхен, ко двору Максимилиана III Иосифа, покровителя и знатока итальянской оперы, Леопольд повез мальчика, который обучался игре на клавире только год и в своем композиторском «портфеле» имел всего 5 пьесок. Еще 5 собственных произведений были написаны перед поездкой в Вену. То есть сочинением Вольфганг занимался дома, в Зальцбурге.

О музыкальных впечатлениях, полученных во время путешествий, судить можно только гипотетически. В Мюнхен Моцарты приехали во время карнавала и, несмотря на краткость визита, могли услышать «Фемистокла» — оперу придворного композитора Андреа Бернаскони на либретто Метастазио. В Вену они прибыли на следующий день после премьеры «Орфея и Эвридики» К. В. Глюка (5 октября 1762; либр. Р. Кальцабиджи). Концертный график детей был исключительно плотным:

а *АщегтйНег Я.* МогаП$ Яеˆеп... Ор. сп. 8. 10.

Ь Письмо от 23 сентября 1777 г. — *Впе/еОА* И. 5. 7. с *Эйнштейн.* С. 39.

ь

9 октября. Вольфганг играет на чембало во дворце графа Т. Колалъто, в концерте

принимает участие певица Марианна Бъянки.

10 октября. Академия во дворце графа Вильчека.

13 октября. Утром выступление во дворе Рофрано, принадлежащем графине Кин

ски, среди слушателей — князь Й. Ф. фон Саксен-Хилъдбургхаузенский и, возможно, Глюк. С 15 до 18 часов концерт в Шёнбрунне (Вольфганг запрыгнул на колени к императрице, обнял ее за шею и поцеловал, пообещал жениться на Марии Антуанетте, покритиковал Франца Иосифа за фальшивую игру на скрипке и попросил Вагензайля переворачивать ему ноты своего

концерта).

14 октября. Концерт во дворце семьи Кински; после окончания концерта — высту

пление в доме графа К. фон Ульфельда.

15 октября. Концерт в резиденции канцлера графа В. А. Д. Кауница.

16 октября. Аудиенция и концерт у канцлера Венгрии графа Н. Пальфи.

17 октября. Концерт в доме графа Ф. фон Тун-Валъзассина.

20октября. Выступление во дворце графа Харраха (на концерт семью привезли в карете и так же доставили домой).

21 октября. Второй концерт в Шёнбрунне.

Одиннадцать публичных выступлений в течение тринадцати дней! Такая интенсивная концертная работа сегодня под силу только взрослому гастролеру, да и то, скорее, в сфере шоу-бизнеса, а не академического исполнительства. Вряд ли у детей оставалось время для чего-нибудь еще. Ко всему прочему по дороге в Вену Вольфганг перенес катар и поэтому чувствовал себя неважно, а 21 октября, сразу же после концерта в Шёнбрунне, выяснилось, что он заболел скарлатиной. Поэтому предположение Эйнштейна, что маленький Моцарт мог быть на одном из спектаклей глюковского «Орфея»[3], едва ли правомерно. Разве что Марианна Бьянки, исполнившая на премьере партию Эвиридики, могла спеть что-то в концерте 9 октября, в котором участвовал и Вольфганг.

Так что вряд ли стоит причислять первые путешествия Вольфганга к *реге%ппайо асадетка* — никаких образовательных целей они не преследовали. Леопольд стремился заручиться поддержкой власть имущих и сделать своим чудо-детям достойную рекламу. Именно к этой цели были направлены все его старания. По прибытии в Вену Моцарты остановились в гостинице «У белого вола» рядом с главным почтамтом, однако вскоре перебрались поближе к резиденциям венской знати. Дом, где поселилась семья (на улице ПеГег СгаЬеп)[ь], располагался в старин-

***Эйнштейн.* С. 33.**

Леопольд писал Хагенауэру 19 октября: «Комната имеет 1000 шагов в длину и 1 в ширину».

Г"-

ВУНДЕРКИНД / < с*Несентиментальный путешественник»*

О

Я

Н

О

<У>
а
о
я
н

ной части Вены, неподалеку от дворцов знаменитых аристократических фамилий[3]. В своем путевом дневнике Леопольд педантично перечисляет значительных персон, с кем ему удалось свести знакомство буквально в первые же дни пребывания в Вене: графиня Цинцендорф, граф Эстергази, эрцгерцог Леопольд, графиня Шлик, князь фон Хильдбургхаузенский, граф Кауниц, оперный интендант граф Дураццо, капельмейстер Георг Ройтер,. барон Пехман, барон Кирц, граф Колло-редо, канцлер Богемии, венгерский канцлер и другие, всего 29 имен[ь]. Вольфганг же выступал в этих поездках в единственной роли — *«чуда природы»,* вундеркинда, способного поразить как искушенных, так и неискушенных слушателей.

Иное значение для юного Моцарта имело первое длительное путешествие по европейским странам в 1763—1766 годы. Леопольд, как и раньше, был занят поисками влиятельных покровителей. Список знакомств наивысшего ранга существенно расширился. Помимо австрийской монаршей четы и курфюрста баварского, в нем — семья Людовика XV (Моцарты стоят за спинами короля и королевы во время новогоднего пиршества, принцессы целуют детей и позволяют целовать себя) и Георг III (на прогулке в Сент-Джеймском парке король «открыл окно кареты, высунулся, кивнул ... и, проезжая мимо, смеясь, движениями головы и рук приветствовал нас, особенно нашего Махсег Вольфганга»[0]). *РиЪИ-сЫу* стала делом привычным, и дипломатичный, но предприимчивый Леопольд действовал, так сказать, уже по инерции, выработанной в первых путешествиях: дети, и прежде всего Вольфганг, должны поражать, умилять и... зарабатывать. Забота об экономическом аспекте поездки ни на секунду его не покидала. «Я снова испытал ужас: разбогател на 100 гиней за три часа» — такой была реакция прагматичного Леопольда на концерт в Лондоне, приуроченный ко дню рождения короля, — в финансовом отношении весьма успешный[11].

Но для Вольфганга, конечно, важнее было другое. Мальчик повзрослел, перед ним раскрылись более широкие географические «горизонты». Он словно губка впитывал самые разнообразные музыкальные впечатления, общался со старшими коллегами-композиторами И. К. Бахом, Иоганном Шобертом и Карлом Фридрихом Абелем, кастратами Джованни Манцуоли и

Джусто Фердинандо Тендуччи. Кроме того, в английской столице Моцарты впервые окунулись в неизвестную им ранее атмосферу публичной концертной жизни. В 1764 году, незадолго до их приезда, Бах и Абель совместно с певицей Терезой Корнелиус организовали концертное предприятие, которое впоследствии стало называться *ВасИ-АЬе1-КощеПе.* Оно регулярно функционировало вплоть до смерти Баха в 1782 году и ежегодно в период с января по май давало 15 концертов (по средам), на которые можно было купить абонемент. В это время концерты проходили в самом боль-

а Совсем рядом были дворцы казначея графа Томаса Винчигуэрра VI Колальто *(Ат Но/),* графа Иоганна Вильчека (*Неггеп%аззе*), семьи графов Кински, графа Харраха *(Ргеуип %),* резиденции канцлера Кауница (угол *РдуеШгаззе* и *МеШзШзюˆаззе),* домов императорского обергофмейстера Корфица фон Ульфельда *(МтоШепрШг),* графа Франца фон Тун-Вальзассина *(Неггеп%аззе).* Немного дальше, но в пределах пятнадцати минут пешком — дворец вице-канцлера графа Николауса Пальфи *(ЗозеркзрШт). Апˆегтйиег В.* Ор. ей. 3. 221—226; *ЩˆпаИ Н. /.* ТЬе МогаП'з Роо1$1ер$. А Trayе1 Сшйе Гог Мияс Ьоуеге. На'реппу Ргезз,1пс., 1991. Р. 30—43. Леопольд писал, что в резиденцию Харраха семью доставили в карете, что было знаком особого уважения, так как от дома, где поселились Моцарты, до места концерта — несколько десятков метров.

Ь *Могап* Л. Ор. ей. 5.11. с Письмо от 28 мая 1764 г. — *Впе/еСА* I. 8. 149. с1 Письмо от 8 июня 1764 г. — *Впе/еСА* I. 5. 153.

шом лондонском зале *А1таск'з гоот* на Кинг-стрит[1]. Так что Моцарты за 5 гиней имели возможность подписаться на всю серию концертов 1765 года[b]. Таким образом, вся современная музыка — прежде всего инструментальная, которую могли предоставить Париж и Лондон, — была юным Моцартом так или иначе усвоена.

Вольфганг занимается композицией везде, где бы и в каких бы условиях ни оказался. Он освоил нотную запись и с 1764 года уже не нуждается в «технической» помощи отца. Количество новых сочинений на порядок больше, чем в предшествующие годы. В 1761—1763 годах, делая первые шаги в композиции, он написал всего 9 небольших пьес, теперь — около 80, причем многие из них — сонатные циклы. Моцарт сочиняет как одержимый, даже во время болезней, которые по-прежнему его преследуют. Едва-едва оправившись от тяжелейшего брюшного тифа (ноябрь—декабрь 1765 года), еще лежа в постели, он требовал, чтобы ему позволили писать и подложили для удобства

доску'. За время поездки Вольфганг совершил гигантский прорыв в освоении инструментальных жанров. Теперь он пишет не менуэты, а клавирные и ансамблевые сонаты, симфонии, вариации, а также итальянские арии и пробует себя в церковной музыке.

Итак, в трехлетнее путешествие отправился феноменально одаренный клавирист, способный скрипач, подающий надежды органист и начинающий сочинитель, а возвратился пусть и юный, но композитор-профессионал. Поездка в полном смысле стала для него *«академическим паломничеством».* В письме к Хагенауэру Леопольд подвел итог развитию сына: «В свои 8 лет он умеет все то, что можно было бы требовать от 40-летнего. Кто не видел и не слышал этого, не поверит. Вы сами в Зальцбурге уже бы не узнали его, так как он теперь совсем другой»[11].

После длительного зарубежного вояжа в течение 9 месяцев Вольфганг оставался в Зальцбурге. За это время созданы первые музыкально-драматические произведения (часть оратории «Долг первой заповеди», похоронная кантата *Ж? Ып кН,* латинская комедия «Аполлон и Гиацинт»), дивертисменты и концерты, что расширило и дополнило его опыт. Функция *«ученика»,* таким образом, была им почти полностью исчерпана.

Пребывание в Вене (11.9.1767-5.1.1769) и три итальянских путешествия (1769—1773)' еще больше расширили музыкальный опыт Моцарта. Он, конечно, продолжал выступать как исполнитель на клавире и органе. Леопольд не без основания считал, что, только «завоевав» Италию, можно рассчитывать на полноценное признание в Европе. Причем главное средство видел в том, чтобы по-прежнему продвигать «образ вундеркинда». Леопольд то негодует на противников и недоброжелателей, которые не хотят признать экстраординарные способности Вольфганга, то взахлеб расхваливает своим корреспондентам его успехи. Среди самых известных и ярких «подвигов» Вольфганга в то время — сенсационная история с записью по памяти многоголосного *Мйегеге* Грегорио

а *МсУещН 5.* СопсеП ИГе т Ьопёоп Гтот МогаП ю Наус1п. СатЬпˆе, 1995. Р. 14—15; 57. Зал

имел 90 футов в длину, 40 — в ширину (то есть приблизительно 30 х 13 метров).

Ь Кроме того, они могли слышать оперы И. К. Баха, Н. Пиччинни, М. Венто, Ф. Джардини,

а также оратории Генделя. По сведениям, приводимым Абертом со ссылкой на источник XIX в., во время лондонского визита Моцартов там исполнялись «Иуда Маккавей», «Торжество Александра», «Израиль в Египте»,

«Самсон», «Мессия», «Анис и Галатея». См.: *Аберт* I, 1. С. 94.

с Там же. С. 106.

д Письмо от 8 июня 1764 г. — *Bne/eCA* I. 5. 154.

е Поездки продолжались в целом примерно 3 года и 3 месяца, в Зальцбурге Вольфганг тогда

провел не более 2 лет и 3 месяцев.

о

гм

Е*

X

X

X

О.

ш

е*

X

>>

со

О

РР

Н

О

<и

Р

Л

о

я

н

Аллегри, за что мальчик получил орден Золотой шпоры и право поступления в Болонскую филармоническую академию.

Расширились и творческие контакты. Можно сказать почти без преувеличения: Моцарта узнала вся музыкальная Европа. К прошлым знакомствам (И. К. Бах, Манцуоли, Тендуччи, Хассе) добавились новые — видные оперные композиторы Никколо Йоммелли, Никколо Пиччинни, Джованни Паизиелло, Дженнаро Манна, Джеронимо Абос, Франческо ди Майо, Йозеф Мысливечек, Паскуале Каффаро; выдающийся теоретик, историк и педагог Джованни Баттиста Мартини (падре Мартини), английский историк Чарльз Бёрни; певица Лукреция Агуйари, кастраты Фаринелли, Джузеппе Манфредини и Джузеппе Априле, знаменитые скрипачи Пьетро Антонио Локателли, Пьетро Нардини, композитор Джамбаттиста Саммартини и многие другие.

В письмах Вольфганга и Леопольда упомянуто несколько

новых услышанных им опер. Мы попытались реконструировать более полную картину, добавив к ним также оперы, которые шли в городах в тот период, когда Моцарты жили там во время венского и первого итальянского путешествий. Их Вольфганг мог видеть, хотя в переписке об этом речь не шла[3]:

> Вена *(15.09 - 23.10.1767; 10.01-27.12.1768)*

*«Партенопа»,/е.ч **1** а 1еа(га1е, П. Метастазио/И. А. Хассе.*

***«Амур** и Психея», орега, М. Кольтеллини /**Ф.** Гассман «Альиеста». 1га§есИа, Р. Калъцабиджи / К. В. Глюк, карнавал 1768 «Ночь ошибок» (Га Моде сгШса), 0%, К. Гольдони / Гассман «Трижды жених и ничей муж» (Го Зрохо сИ Гге е И тагИо (И пеззипа), Ау, А. Паломба/И Анфосси, Ф. Гассман, И А. Гульельми, весна 1768 «Сыроварня» (Га Сазста), Ау, К. Гольдони / пастиччо, лето 1768 «Добрая дочка» (Га Ъиопа}1фо1а), Ау, К. Гольдони /Н. Пиччинни, лето 1768 «Весталка» ,/е.чга 1еа1га1е, ?/?,лето 1768*

«Птицеловы» (Г'КссеИаит), Ау, К. Гольдони/Ф. Гассман, осень 1768 «Где любовь — там ревность» (Боу'ё Гатоге ё уе1оч1а) /, Ш, авторы неизвестны

«Деревенский философ» (ШфИозо/о ей сатраупа) К. Гольдони / Б. Галуппи «Жена-госпожа»(Га МоуИе раАгопа), Ау, ?/Дж. Скарлатти «Рабыня» (Га ЗсЫауа), а Доне сотка, ? / Н. Пиччинни «Триумф верности» (II Тпоп/о Аейа /еАейа), Агата ра$1ога1е, авторы неизвестны

> Верона *(24.12.1769 - 10.01.1770)*

«Руджер» (Яиуукго), Ат, П. Метастазио / И А. Гульельми, карнавал «Артаксеркс», Ат, И Метастазио/А. Бороии, карнавал

> Мантуя *(10-19.01.1770)*

«Деметрий». Ат, И Метастазио/И. А. Хассе, карнавал

> Кремона *(20-23.01.1770)*

«Милосердие Тита» (Га с1етеща А1 Тио), Ат, П. Метастазио / И. А. Хассе

Использованы общепринятые сокращения — с!§ *{Агата кшсозо),* т1 — *Шегтецо,* йт — *Агатта тижа1е.* В тексте подчеркнуты те, которые упомянуты в переписке.

> Милан (23.01-16.03.1770; 31.01-04.02.1771)

«Покинутая Лидона» (БШопе аЬЬапАопаШ), Ат, П. Метастазио / А. Челониат, карнавал 1770

«Цезарь в Египте» (Сехаге т Еф1о), с1т, Дж. Ф. Буссани / Н. Пиччинни «Нитетти». (1т, П. Метастазио / К. Монца, карнавал 1771

> Болонья *(24—29.03.1770)*

«Армида», Ат, Дж. Дуранти / В. Манфредини, весна «Нитетти», Ат, П. Метастазио/Дж. Мысливечек, весна

> Неаполь *(14.05-25.05.1770)*

«Покинутая Армида». Ат, Ф. С. де Рогатис / Н. Йоммелли «Неизвестная пастушка» (Ьа Ра.ч(оге11а тсоупАа), соттеА1а регтижа, П. Милилотти / К. де Франкис, лето

«Ревность из-за ревности» (Ое1ойа ре г уе1оа1а), соттеА'ш рег тижа, Дж. Лоренци / Н. Пиччинни, лето

> Болонья *(20.07-13.10.1770)*

«Оперная антреприза» (Ь Чтргеш А'орега), А%, ?/ П. А. Гульельми, осень «Умная хозяйка гостиницы» (Ьа 1осапА1ега Аг щгИо), А§, ?/ П. Пиччинни, осень

> Турин *(краткосрочный визит 15.01— ?1771)*

«Ганнибал в Турине» (АптЬа1е т Топпо), Ат, Дж. Дуранти/ Дж. Паи-зиелло или «Беретку», Ат, ?Дж. Дуранти /И. Платанья

> Венеция *(11.02-12.03.1771)*

«Александр в Индии», Ат, П. Метастазио /Ф. Бертони «Постоялый двор» (Ьа ЬосапАа), А%, Дж. Бертати /Дж. Гаццанига «Танцующие крестьянки» (Ьа Соп1аАте/иНапе), А§, П. Къяри /А. Буроні

Итак, среди опер, с которыми Вольфганг познакомился, — произведения разных жанров (опера *зепа, ЬцДа,/е$1а 1еа1га1е,* пастораль) и разных композиторов: корифеев тогдашнего музыкального театра (Хассе, Глюк, Гассман, Пиччинни, Паизиелло, Галуппи, Йоммелли) и мастеров, которых история отодвинула на второй и даже третий план. Ни один европейский центр не мог бы предоставить за два года такой многокрасочной оперной «палитры» — только возможность переезжать из города в город, посещая придворные и публичные театры. Два последующих итальянских путешествия еще более расширили слушательский опыт Вольфганга.

Именно опера оказалась тем «новым», что несли в себе путешествия 1769—1773 годов. Став для Моцарта школой высшего мастерства, Италия укрепила его страсть к опере. Конечно, он слышал итальянские оперы и раньше, в Лондоне, однако родина этого жанра по-прежнему оставалась главной законодательницей мод в Европе. Эйнштейн прав — в итальянских путешествиях самые прекрасные цветы нисколько не интересуют Вольфганга[3]. Но не только

***Эйнштейн.* С. 38.**

ВУНДЕРКИНД / *«Несентиментальный путешественник»*

О

«

н

о

аэ

Л

О
и
н
потому, что он, как пишет Эйнштейн, «сидит взаперти и покрывает бумагу нотными знаками»[3]. Его захватила главная музыкальная достопримечательность Италии, поэтому спектакли наверняка властно манили и отца, и сына, заставляя откладывать в сторону даже занятия композицией. Они подогревали воображение Вольфганга, питали его собственные замыслы. Именно поэтому во всех письмах Вольфганга этого времени доминирует оперный «лейтмотив».

Итальянские путешествия были примечательны еще одним принципиально важным моментом: Вольфганг впервые выступил в роли «*претендента»,* стремящегося получить заказы на написание сочинений (в Италии их называли *ас г Ши га).* Более того, именно то, что он увидел мир и утвердился в самооценке своих способностей, в конечном счете помогло ему решиться покинуть Зальцбург, отказавшись от службы при дворе. «Вирус» свободы, посеянный в дальних странствиях, не смогли победить никакие «прививки» бюргерского здравомыслия.

> Человек, который не путешествовал (по крайней мере, человек искусства

и науки), — такой человек заслуживает сожаления! И если архиепископ не позволит мне раз в 2 года совершать путешествие, то мне совершенно невозможно будет принять... ангажемент. Человек посредственного таланта всегда останется посредственностью, путешествует он или нет. Но человек с большим талантом (в котором отказать мне может только безбожник) чахнет, если остается на одном месте.

Точнее самого Моцарта вряд ли можно определить роль, сыгранную странствиями в его жизни.

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР

«Должен ли я и впредь растрачивать свои молодые годы и гробить талант

в Зальцбурге?»[0] — вопрос, заданный Вольфгангом отцу и самому себе, недвусмысленно показывает его отношение к городу, где он родился и где прошла значительная часть его жизни. Чем же в действительности был Зальцбург для Моцарта?

Прежде всего — источником первых музыкальных впечатлений. Благо старые музыкальные традиции, равно как и разнообразные современные формы музицирования, создавали для этого исключительно благоприятную почву. Да и авторитет Леопольда Моцарта, его влиятельная позиция вице-

капельмейстера открывали перед сыном немало возможностей. Довольно долго Зальцбург оставался тем местом, где Вольфганг спокойно мог систематизировать впечатления, полученные в путешествиях, опробовать многое из приобретенных знаний на практике, а кроме того — еще и пополнять их в общении с весьма квалифицированными музыкантами придворной капел-

а Там же.

Ь Письмо от 11 сентября 1778 г. — *Bne/eOЛ* II. 5. 473.

с Письмо от 11 апреля 1781 г. — *Bne/eOA* III. 5. 105.

лы. С раннего детства Моцарт был поставлен в такую редкую, возможно, даже уникальную ситуацию, когда большинство его творческих опытов в самых разных жанрах без проволочек находило путь к исполнению. Так что юный автор мог услышать и по непосредственной реакции публики оценить буквально все, что выходило из-под его пера.

Официальная служба Вольфганга при дворе началась 27 ноября 1769 года, когда он был назначен на должность третьего концертмейстера зальцбургского придворного оркестра[3]. Пусть пока лишь номинально, то есть без оплаты, но все же за юным композитором был признан статус профессионала (а не только «чуда природы») с перспективой в недалеком будущем и штатного оклада. Так что после венского фиаско 1768 года Зальцбург оказался на высоте. В общей сложности на посту концертмейстера Моцарт провел почти двенадцать лет (осень 1769-го — весна 1781-го). И это было время самого бурного личностного и творческого развития.

Годы зальцбургского концертмейстерства Вольфганга естественно делятся на три периода: январь 1769 — октябрь 1773-го, затем конец 1773 — осень 1777-го, наконец, январь 1779 — май 1781 года. Что определяет их границы и что характерно для каждого их них?

Начало *первого* видится вполне отчетливо: это возвращение 5 января 1769 года из Вены. В этот период Моцарт продолжал много путешествовать, и три поездки в Италию формально можно даже исключить из зальцбургских лет. Впрочем, в промежутках между поездками (28 марта — 13 августа 1771 года и 15 декабря 1771 — 24 октября 1772-го) он активно участвовал в музыкальной жизни города. На 1771-1773 годы выпадает несколько существенных событий, имевших важное значение для моцартовской зальцбургской карьеры. Прежде всего — смерть архиепископа Шраттенбаха 16 декабря 1771 года, как раз на следующий день по возвращении Вольфганга и Леопольда из второго итальянского путешествия. В истории города это событие подвело итог целому большому этапу: с уходом из жизни старого

архиепископа окончательно растаяли в прошлом последние следы барочной эпохи. Начало карьеры Вольфганга еще несло на себе ее отпечаток. Само назначение тринадцатилетнего мальчика на должность, заинтересованная под держка его музыкального развития и даже некоторый род «стипендии» для совершенствования в Италии — все это проявления уже довольно старомодного в те времена покровительства «изящным искусствам». Тем самым Шратгенбах поддерживал репутацию блестящего князя-архиепископа, ценителя утонченной роскоши и чудесных талантов, ниспосланных Богом. Идущее на смену прагматичное поколение властителей 1770-х уже совершенно не считало себя обязанным делать что-либо подобное. Тем не менее новый архиепископ Коллоредо не только подтвердил концертмейстерский статус Вольфганга, но и назначил ему первое официального жалованье: 150 гульденов в год (половина того, что получал его отец)[ь].

а Эта дата установлена по записи в календаре о. Доминикуса (Хагенауэра) от 27 ноября 1769 г., где указано, что этим днем Вольфгангу был вручен декрет, удостоверяющий его назначение концертмейстером с обещанием по возвращении из Италии обеспечить его надлежащим жалованьем. В указателе расходов личных средств архиепископа Шраттенбаха этим же днем помечена выдача 120 дукатов (600 флоринов) сыну Моцарта для поездки в Италию. См.: *ОеШзсИОок.* $. 86. В зальцбургском церковном и придворном календаре за 1770 г. Вольфганг назван третьим в числе концертмейстеров, наряду с Фердинандом Зайдлем и Михаэлем Гайдном (соответственно 1-м и 2-м концертмейстерами). См.: 1Ы(± 8. 93.

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР

О
и
н
о
сэ
р
О
о
и
н

Впрочем, и Леопольд, и Вольфганг уже начали рассматривать город лишь как стартовую площадку. В письме из Милана осенью 1771 года Вольфганг признавался сестре, что «утратил всякое желание возвращаться в Зальцбург»[3]. Но их надежды закрепиться

в Италии или в Вене не осуществились. Так что к октябрю 1773 года Моцарты пришли к окончательному, пусть и вынужденному, решению осесть на родине. Своеобразным материальным выражением этого решения стал переезд семьи в большой и просторный *Тат-теШегНашъ*. В сравнении с прежней тесной квартирой в средневековой части города на Гетрайде-гассе, новое жилище неподалеку от летней архиепископской резиденции замка Мирабель обозначило совершенно иной, более высокий уровень жизни, который семье Моцартов удалось достичь не в последнюю очередь благодаря успехам Вольфганга. В бывшем танцевальном зале можно было проводить приватные концерты, там же Леопольд разместил разнообразные клавишные инструменты — клавесины, клавикорды, фортепиано и даже небольшие органы, которые он брал для продажи у мастеров и демонстрировал потенциальным покупателям.

Словом, именно с этого времени — с осени 1773 года — у Моцарта начинается *второй,* собственно зальцбургский период, когда ббльшую часть времени он провел в родном городе. Этот период продлится четыре года, вплоть до парижского путешествия 1777—1778 годов, и он гораздо менее богат внешними событиями, но зато чрезвычайно плодотворен в творческом отношении. За это время было написано восемь месс и две большие литании, семь оркестровых и камерных серенад, по пять скрипичных и фортепианных концертов, четыре симфонии и два крупных сценических сочинения — опера ЬиГГа *Ьа /1п!а &агсИмега* («Мнимая садовница») и театрализованная серенада *II герав1оге* («Король-пастух»).

В *третий* и последний этап карьеры «зальцбургского концертмейстера», начавшийся после возвращения из Парижа, Моцарт присоединил к прежней должности еще и пост придворного органиста. Коллоредо издал декрет 17 января 1779 года, не преминув напомнить, что ждет от подданного исполнения обязанностей «со старательным усердием и без жалоб, а также обслуживания двора и церкви по возможности новыми, подготовленными им сочинениями»[1]". Моцарту назначили жалованье в 450 гульденов (в три раза выше, чем до отъезда). По зальцбургским меркам оно было неплохим. Леопольд, фактически исполняя обязанности капельмейстера, получал всего 350. Правда, в сравнении с коллегами из других мест доходы Моцартов выглядят скромными. Каннабих как капельмейстер Мангеймского оркестра имел годовой доход в 1800 флоринов, первый капельмейстер Францль — 1400. Годовое жалованье Диттерсдорфа в Йоганнисберге на службе у вроцлавского князя-архиепископа достигало 2700 флоринов.

Однако в текущих условиях, когда из-за поездки Вольфганга Леопольду пришлось влезть в долги (они составляли в 1778 году более 800 флоринов), а другие перспективы не вырисовывались, пришлось принять и эти условия.

а Письмо от 21 сентября 1771 г. — *Bne/eСЛ* I. 5. 439.

Ь Своим названием это основательное двухэтажное строение на площали Ганнибала (сегодня МакаП-р1а12) обязано зальцбургскому придворному балетмейстеру, французу Иоганну (Жану) Пастье, жившему здесь в начале XVIII в. с *ОеШзскОок.* 5. 163.

В эти два последних года Моцарт писал для Зальцбурга менее интенсивно, но практически все, что выходило тогда из-под его пера, уже отмечено печатью зрелого мастерства.

Каковы были обязанности Моцарта-концертмейстера? Что служило поводом к возникновению того или иного произведения? Ответить на эти и целый ряд других вопросов, касающихся зальцбургского периода, не всегда легко. Одна из главных и естественных причин — отсутствие семейной переписки. Многое поэтому приходится реконструировать по самым разным свидетельствам, иногда совсем косвенным, углубляясь в детали музыкальной жизни Зальцбурга той поры. Кроме писем Леопольда и Вольфганга во время отъездов, где иногда речь заходит об отдельных ранее созданных сочинениях, источником информации служат дневники и календарные заметки родных и друзей Моцарта. В первую очередь это дневник Наннерль[3], заметки друга семьи Моцартов Иоганна Баптиста фон Шиденхофена, которые он вел с октября 1774 года по апрель 1778-го[b], рукописный календарь Каэтана Руперта Хагенауэра[c], документы из архивов двора и университета.

Служебные обязанности Вольфганга не предполагали непременного и регулярного сочинения музыки. Как член придворной капеллы и третий концертмейстер он был должен прежде всего играть на скрипке во время церковных служб или придворных церемоний. Однако музыкальная жизнь Зальцбурга в те времена была столь разнообразна и богата поводами к созданию новых сочинений, что его талант оказывался постоянно востребованным. Это были и церковные ритуалы, и светские праздники — придворные и университетские, а кроме того, семейные торжества в домах местной аристократии, приватные концерты, наконец, домашнее музицирование.

Итак, музыка в церкви. Обеспечивать надлежащее музыкальное сопровождения церковных служб было главной обязанностью зальцбургских придворных музыкантов, и в первую очередь Леопольда как капельмейстера. Так что Вольфганг был с

детства знаком со всеми тонкостями этой работы. Придворная капелла участвовала в службах, проходивших прежде всего в кафедральном соборе города на Соборной площади *{ОотрШг)* рядом с дворцом архиепископа *(Ке$Шеп%ра1а5()*. Церковная жизнь подчинялась довольно строгому распорядку. Главные события года были отмечены службами под руководством самого архиепископа. Они назывались *Рез1а раИИ* (праздники

а После смерти Наннерль дневник попал в руки Констанцы Моцарт, и та раздарила его отдельными страницами разным знакомым и коллекционерам. Отдельные фрагменты стали появляться на аукционах и в библиотеках лишь после 1918 г. Все известные сегодня фрагменты включены в публикацию писем семьи Моцарт. См.: *Впе/еСА* V. 5. 356-357.

Ь Иоганн Баптист фон Шиденхофен — советник при дворе, большой любитель музыки, театра, разнообразных игр, регулярный посетитель официальных приемов. Более ста фрагментов так или иначе касаются событий зальцбургской культурной жизни, в восьмидесяти четырех упоминаются Моцарт и его семья. — *Г)еш$сИ О.Е.* Айз ЗсЫедепЬоГепз ТавеЬисЬ// МЛ) 1957. ЗаЬЬшв, 1958. 5. 15-24.

с Каэтан Руперт Хагенауэр, четвертый сын владельца дома на Гетрайде-гассе, где

Моцарты жили с ноября 1747 по 1773 г. Вольфганг был привязан к семье Хагенауэ-ров. Узнав 29 октября 1764 г. в Лондоне о том, что Каэтан поступил послушником в бенедиктинское аббатство Св. Петра, он, как сообщает в письме Леопольд, плакал и жаловался, что больше не увидит своего друга. См. письмо от 27 ноября 1764 г. — *Впе/еСА* I. $. 175. Каэтан принял монашеский обет 20 октября 1765 г. и под именем «отца Доминикуса» провел ббльшую часть своей жизни в аббатстве, став в январе 1786 г. его настоятелем.

V)
т
а.
ш
н
и
>х
ш
2
Н
о.
ш

X
x
O
o
05
H
O
<и
X
CX
O
00
н

палии) — от дарованного папой специального архиепископского облачения «палии»[a] — и делились на два «класса» по степени торжественности. К первому относились праздники рождественского и пасхального циклов. Второй класс составляли праздники, связанные с культом Девы Марии. Помимо этого архиепископ участвовал в службах, посвященных важнейшим святым и покровителям Зальцбурга[6]. Другие праздничные и воскресные службы должны были отправляться ближайшими подданными князя-архиепископа — различными церковными служителями из его окружения.

Действующий капельмейстер писал новую музыку лишь к специальным торжественным случаям и самым большим церковным праздникам. В основном же исполнялись произведения, уже хорошо известные церковному хору и оркестру, в том числе и созданные ранее его предшественниками и другими композиторами. Так, в дневниках Наннерль и Шиденхофена, в письмах Леопольда 1770-х годов упоминаются церковные опусы Михаэля Гайдна и Каэтана Адльгас-сера, причем только некоторые из них — как вновь написанные. Там же встречается и имя Иоганна Эрнеста Эберлина, бывшего первого капельмейстера, а значит, его музыка оставалась в ходу спустя полтора десятилетия после его смерти.

Хотя формально Вольфганг не был обязан сочинять музыку для служб, но, как он сам признавался в письме падре Мартини: «Мой отец — капельмейстер городского собора, что дает мне возможность писать столько церковной музыки, сколько сам пожелаю»[0]. Так что Вольфганг в этом смысле брал на себя часть вице-капельмейстерских обязанностей своего отца: во всяком случае, сведения об исполнении в конце 1760-х — 1770-е годы каких-либо церковных сочинений Леопольда практически

отсутствуют. Архиепископа явно не смущали эти кланово-цеховые отношения: сочинения регулярно появлялись, а был ли их автором Моцарт-отец или сын — их внутрисемейное дело. Не вполне ясно, оплачивались ли церковные сочинения особо, или нет. Если судить по реплике в письме Вольфганга из Мангейма о том, что ему пришлось отдать за переписку мессы больше денег, чем он когда-либо получал за нее в Зальцбурге[11], то все же, видимо, оплачивались, хотя и не слишком щедро.

Жанровый состав церковных сочинений Вольфганга весьма разнообразен: мессы, литании, вечерни, оффертории и др. Основу составляли мессы. Всего в зальцбургский период Моцартом их было создано четырнадцать. К сожалению, в отличие от подавляющего большинства крупных моцартовских сочинений более позднего времени, датировка и поводы к их возникновению в отдельных случаях остаются неясными. Точные, не вызывающие сомнений даты можно установить лишь у семи месс, возникших между 1769 и 1781 годом, еще о четырех сохранились сведения, позволяющие сделать это довольно определенно. Все они уточнены по автографам и упоминаниям в переписке:

а Палия *{лат.* РаШшп) — белая шерстяная накидка поверх епископской рясы с нанесен

ными на нее шестью черными крестами, свисавшая с плеч двумя широкими полосами на грудь и спину. Здесь и далее сведения почерпнуты главным образом из предисловий В. Зенна в ЫМА. См.: ЫМАІ. \У§. 1. Вс1. 2. 8. VII—VIII и Вй. 3. 8. IX, где он опирается на диссертацию Э. Хинтермайера: *НШегта1ег Е.* 01е 3а1гЪиг&ег Но1гпимк.к.аре11е нп 18. 1аЬгЬипс1еП, РЫ1. 0185. 8а1гЬигв, 1972.

Ь Кроме праздника Всех святых и Петра и Павла — дни св. Августина (28 августа), св. Мар

тина (11 ноября), первых зальцбургских епископов св. Руперта (24 сентября и 26 марта) и св. Виргиля (27 ноября и 26 сентября), а также день освящения собора (25 сентября).

с Письмо от 4 сентября 1776 г. — *Впе/еОА* I. 8. 532.

й Письмо от 3 декабря 1777 г. — *Впе/еОА* II. 5. 162.

• М1зза Ьге\15 т д КУ65/61а — 14 января 1769 г.

• Миш т С КУ66 (ОотМсиз-месса) — октябрь 1769 г.

• Миш т С т Иопогет 58:mae ТппИайз (во славу св. Троицы) КУ 167 — июнь 1773 г.

• Миш Ьгетз т Р КУ192/186/ — 24 июня 1774 г.

• Миш Ьгеуи т И КУ194/186Н — 8 августа 1774 г.

• Миш т С КУ258 — декабрь 1775 г.

• Миша т С КУ257— ноябрь 1776 г.

• Миш Ьгетз т С КУ259(т. н. Още1зо1о-Меззе) — декабрь 1776

г.“

• *Мгзза Ьгетз т В КУ275/272Ь — до конца сентября 1777г.*[ь]

• *Мгзза т С КУ317 («Коронационная») — 23 марта 1779 г.*

• *М1зза зо1еттз т С КУ337—март 1780 г.*

Неясной остается датировка всего трех месс. Авторство одной из них — М155а ЬгеУ**18** *т С* КУ 140/235(1 — ставится под сомнение[0], но две другие — М1$$а ЬгеУ15 *т С* КУ220/196Ь (так называемая *Зрацептеззе* или «Воробьиная»-месса) и Мюаа 1оп§а *т С* КУ262/246а — представляют собой важную часть моцартовского наследия и заслуживают пристального внимания. Предположить, когда и по какому поводу они были написаны, можно, лишь разобравшись, как возникали те моцартовские мессы, в датировке которых нет проблем.

Нетрудно заметить, что при распределении месс по месяцам возникает определенная периодичность. Две появились в декабре (1774 и 1775 годов) и две в марте (1779 и 1780-го). Ясно, что первые предназначались для рождественских служб, а вторые — для пасхальных. Что касается остальных, то большинство из них написано по каким-то конкретным поводам, не связанным с церковным календарем, то есть их можно назвать «окказиональными».

Типичный пример окказиональной мессы — М155аЪгеУ18ш ДКУ194/186Ь. Она, скорее всего, была создана к празднествам в августе 1774 года, приуроченным к 100-летию чудесной коронации образа Богоматери в церкви на плато Мария-Плайн близ Зальцбурга. У этой церкви, давно ставшей местом паломничества, более недели (с 13 по 21 августа) длились торжества. Бэда Хюбнер вспоминал, что в тот день, когда звучала М**188**а ЬгеУ**18** Моцарта, «служба ... проходила под чрезвычайно изысканную музыку»[11].

Другим примером можно считать сентябрьскую Мессу 1777 года (КУ 275/272Ь). На этот месяц, согласно зальцбургскому церковному календарю, выпадало множество разных праздников, в том числе и *Рез1а ра11и.* Эта Месса была написана, скорее всего, к рождеству Девы Марии (8 сентября), на что косвен-

а Датировка месс КУ257, 258 и 259 вызывает споры, так как цифры на их автографах многократно исправлялись. Мы придерживаемся дат, установленных Тайсоном. См.: *Тузоп.* Р. 169, 174, 172.

Ь Точнее датировать эту Мессу сложно из-за утраченного автографа. Но о ее исполнении в декабре 1777 г. (когда Вольфганг уже отправился в парижское путешествие) упоминает Леопольд (письмо от 22 декабря 1777 г. — *Впе/еСЛ* II. 8. 200). Предполагается, что она возникла в конце лета —

начале осени этого года.

с Автограф этой Мессы не сохранился. В 6-м издании Указателя Кёхеля ее даже переместили в раздел приписываемых Моцарту под номером Апй. С 1Л 2. Тем не менее, при подготовке NMA были обнаружены ее партии с моцартовской правкой, а использование некоторых тем из балета «Ревность в серале» (исполнялся в антракте оперы «Луций Сулла» в Милане, декабрь 1772-го) позволяет предположить, что она возникла в первой половине 1773 г.

***6 ЕиепОок.* 8. 25.**

но указывают «марианские» оффертории *А1та Ое\ сгеаЮп.ч* КУ 277/272а и *5апс1а Мапа, та!ег 0е1* КУ273, созданные в это же время и, вероятно, для этой же мессы. Правда, здесь возникает вопрос: почему в партитуре отсутствуют трубы и литавры. Если бы Месса звучала во время архиепископской службы, ей по чину, как и всем праздничным мессам с участием архиепископа, обязательно полагались бы эти инструменты. Кроме того, сохранившийся автограф *5апс1а Мапа, та!ег Ве1* датирован днем позже — 9 сентября. Чем можно объяснить такое несоответствие? Впрочем, в католической традиции большие церковные праздники обычно охватывают период в 8 дней (так называемый *ок1ау*), так что Месса Вольфганга могла исполняться в любой из дней с 7 по 15 сентября, например 12 сентября на празднование 88. *ШтШз ВеаШе Мапае* когда службу вел уже не архиепи

скоп, а значит, трубы и литавры не были обязательными. Это тем более вероятно, что к сентябрю 1777 года отношения Моцарта и Коллоредо сильно испортились, и он вряд ли взялся бы сочинять для архиепископа новую мессу. Но тогда мотив к ее возникновению становится совсем неясен. Наверное, прав Эйнштейн, полагая, что поводом был обет Вольфганга, данный Деве Марии «перед началом большого путешествия в надежде, что поездка будет удачной»[3].

Окказиональными были и те мессы, которые Вольфганг писал, чтобы отметить важные события в жизни своих друзей. Самый яркий пример — большая Месса *т С* КУ66 или так называемая *Ооттkиз-месса,* сочиненная осенью 1769 года и исполненная 15 октября в церкви аббатства Св. Петра. Она специально предназначалась для *РптЩ*а отца Доминикуса (Каэтана Хагенауэра) — службы, во время которой недавно посвященный в сан католический священник получает первое причастие. Аббат Бэда Зеауер, настоятель монастыря Св. Петра, записал тогда в дневнике, что служба прошла *шЬ тшка .чркпсИсНхата е(апфсюзкзта* («под великолепную и искуснейшую музыку»)[ь]. У Моцарта имеется еще одна «именная» месса. О ней

упоминает Леопольд в письме к сыну в Париж, назвав ее «Шпаур-мессой»[3]. Если речь идет о рукоположении в сан графа Фридриха Франца Йозефа фон Шпаура, племянника друга моцартовской семьи, каноника зальцбургского собора Игнаца Йозефа Шпаура и сына императорского тайного советника Франца Йозефа Шпаура, то служба должна была состояться 17 ноября 1776 года. Тогда мы склонны полагать, что под «Шпаур-мессой» Леопольд, скорее всего, имел в виду Мессу *m C* КУ257 (или так называемую «большую Сгейо-мессу»), ведь именно она единственная среди моцартовских датируется ноябрем 1776 года[11].

Как видно, зальцбургские мессы поддаются систематизации еще по одному признаку — предназначались ли они для архиепископа и насколько соответствуют излюбленному коллоредовскому типу Ьгсу1$ е! $о1етш$ (то есть такой мессы, которая сочетает краткость и торжественность). Взглянув с этой точки зрения, приходишь к выводу, что практически все мессы до Рождества 1775 года едва ли были предназначены для служб *Гехга ра11и.* В них либо отсутствуют

а *Эйнштейн.* С. 321.

Ь Цит. по: *НШегтшег Е.* Аптегк. *ги* Ка1. N0. 73, т: Могай: ВПйег ипс! К1ап§е. 6. БакЬидеег Ьапс1е8аи581е11ип§, 23. Магг Ы8 3. МоуетЪег 1991. 3. 78. с Письмо от **28 мая 1778 г. — *Впе/еСА* II. 5. 362.**

с! Однако единства мнений по поводу того, какую из моцартовских месс считать «Шпаур-мессой», до сих пор нет. В. Зенн — редактор томов NN1^4, посвященных мессам, — высказывал мнение, что это М1$$а 1оп§а КУ262/246а. См.: *5епп IV.* У>г\уой // N1^ I. \\^. 1. Вс1. 2. 8. XIV—XVI. В МогагТ сотрешНит это обозначение присвоено Мессе КУ258. См.: Могай сотрепсИиш. Р. 313.

00

т трубы и литавры, либо они превышают «лимит» времени, на котором настаивал архиепископ: служба — три четверти часа, музыка — 25—30 минут. Большинство же месс, начиная с декабря 1775 года, полностью удовлетворяют этим требованиям, и за исключением лишь двух окказиональных (КУ257 и КУ275/272Ь), все они предназначены для главных церковных праздников — Рождества и Пасхи. На этом основании можно предположительно установить дату «Воробьиной» мессы (КУ220/1966). По всем признакам она вполне соответствует архиепископским, а стилистически ближе всего к декабрьской мессе 1775 года (КУ258). Из дневника Шиденхофена известно, что 7 апреля 1776 года во время праздничной пасхальной воскресной службы звучала какая-то новая моцартовская месса. Ни одна другая сюда

не подходит. Видимо, стоит предположить, что речь идет как раз о «Воробьиной» мессе, которую в этом случае можно считать первой из пасхального моцартовского цикла[3].

Вторая из месс, чьи даты точно не известны, M1$за 1оп§а КУ262/246а, по мнению Тайсона, была написана в июне-июле 1775 года[ь]. Если это так, то она замыкает ряд «июньских» месс 1773—1774 годов. Первая — М.ко *т С т Иопогет* §8:[тае] *ТппИаНз* КУ167 — единственная у Моцарта с авторским посвящением «Святой Троице». Логично предположить, что и две другие образуют вместе с ней некий «троицкий» цикл. Однако это предположение не подтверждается. «Малая Сгес1о-месса» КУ192/186Т создана в конце июня и не согласуется с праздником Троицы. Да и сама «Троицкая» месса КУ167 (1773) вызывает сомнение: Троицу в 1773 году праздновали 6 июня, так что вряд ли столь масштабное сочинение, помеченное июнем, могло быть разучено буквально в считанные дни. Тогда что же могло послужить причиной регулярного появления «июньских» месс? Рискнем выдвинуть свою гипотезу. В 1773-м Моцарты как раз перебрались в новый дом на площади Ганнибала. В двух шагах от него, замыкая сверху периметр площади, располагалась величественная церковь Святой Троицы *(ОгеЩИищкеИк 'жке)*. Решение о переезде семья приняла, скорее всего, к началу лета, и вполне может быть, что Моцарт в течение трех лет испытывал желание специально отмечать это радостное событие.

К крупным циклическим церковным сочинениям, помимо месс, можно отнести также четыре литании, написанные до парижского путешествия, и две вечерни, созданные уже по возвращении из него.

Существовало несколько разных типов литаний[11], но у Моцарта представлены только два — так называемая Лоретанская литания *(Ышгае [мигеигае)* и Литания «к таинству Святых даров» *(Ыгатае йе уепегаЫН а11ат 8асгатеп1о)*. Основу Лоретанской литании составляют молитвы, обращенные

а Месса восстановлена по голосам, но точная датировка ее невозможна. К предположению,

что на Пасху 7 апреля 1776 г. была исполнена именно она, склоняется Зенн (см.: NMA I. \У§. 1. Вс1. 2. 8. XIV). Есть и другое предположение — то, что в этот день исполнялась M138a 1оп§а КУ262/246а (*йеШзсНОок*. 5. 140). И. Х. Айбль, однако, принимает точку зрения Зенна (*ЕШВок*. 5. 25).

Ь Ранее, по традиции, восходящей еше к Отто Яну, Мессу КУ262/246а было принято дати

ровать более поздним периодом — в пределах 1776 г. У Визева и Сен-Фуа это май 1776 г. Эйнштейн в Указателе

Кёхеля принял эту версию. Дойч полагал, что Месса возникла еше раньше, в апреле, Зенн, напротив, считает ее «Шпаур-мессой» и, таким образом, отодвигает ее возникновение на ноябрь 1776 г. Датировка Тайсона, которой мы здесь придерживаемся, опровергает все эти предположения.

с Название связано с тем, что в Сгеёо этой Мессы впервые у Моцарта появляется мотив из четы

рех звуков, ставший затем чрезвычайно известным по финалу симфонии КУ551 («Юпитер»).

с1 Литания — собрание канонизированных молитв, предваряемое Купе и завершаемое Aˆпиз C)e1.

ГО
концертмейстер
О
рр
Н
О
од
рч
л
о
рр
н

к Деве Марии и начертанные, по преданию, на стенах ее дома (так называемого *5an(a Саза)* в городке Лорето на Адриатическом побережье Италии близ Ан-коны[a]. В 1587 году при Папе Сиксте V эти тексты вошли в церковный канон. Сама же *8an1a Саза* в Лорето издавна стала местом паломничества. Во время первого итальянского путешествия на пути из Рима в Болонью Леопольд и Вольфганг заезжали туда. «Было как раз 16 [июля 1770], — писал Леопольд в письме жене, — когда мы отстояли службу в Лорето. Я купил шесть колокольчиков и разные другие вещицы»[b]. Возможно, первая моцартовская Литания КУ 109/74е, возникшая в мае 1771 года как раз после возвращения из этого путешествия, явилась своеобразным памятным знаком того посещения. Впрочем, ее камерный характер и скромный состав наталкивает исследователей на мысль, что поводом к созданию были ежегодные службы, посвященные Деве Марии, которые архиепископ проводил в течение «октавы» с 15 по 23 мая в небольшой капелле замка Мирабель[c]. Об этом есть записи в дневнике Наннерль за 1776 год: 15-го и 18-го были исполнены литании Эберлина, 16-го — Фискьетти, 17-го — Адльгассера, затем отмечено, что архиепископ уехал на посвящение новой аббатисы в Кимзее и вернулся 20 мая, а 23-го прозвучала

«литания моего брата»[1]*. Другая моцартовская Лоретанская литания КУ 195/1866 возникла, судя по дате на автографе, в 1774 году.

Обычай исполнять Литании «к таинству Святых даров»[е] в Зальцбурге был связан с 40-часовым молитвословием на Страстной неделе. Оно начиналось в Вербное воскресение *(Ра1тзопп1а%)* и совершалось в течение четырех дней[г]. Обе моцартовские литании Святого причастия были написаны в марте. Первая (КУ 125) — в 1772 году, по возвращении из Италии, вторая (КУ243) — в 1776-м[8]. По поводу последней в дневнике Шиденхофена есть запись: «Во второй половине дня [31 марта 1776 года, Вербное воскресение] около пяти часов вместе с дикастерией (епископской администрацией) в соборе на проповеди... и новой Литании Моцарта»[11]. Наннерль 1 и 2 апреля упоминает литании Адльгассера и Михаэля Гайдна. Первая — прозвучала, вероятнее всего, 12 апреля 1772 года или в один из последующих дней*.

а Согласно легенде этот дом был чудесным образом перенесен из Назарета ангелами и воз

ник на ветвях лавра *(лат.* 1аигеШт, *итал.* 1огеЮ), что дало имя городу.

Ь Письмо от 21 июля 1770 г. — *Впе/еСА* I. 5. 370.

с *ЫегНо/ег Н., Рес1егНо/ег-Кдпг§ Я.* \ЬптоП // ЫМАI. 2. Вб. 1. 5. IX.

б Дневниковые записи Наннерль см. в: *Впе/еОА* I. 5. 529—530. 23 мая, скорее всего, испол

нялась первая Лоретанская литания (КУ 109/74е) Вольфганга, так как ее камерный состав хорошо соответствовал возможностям службы в небольшой капелле.

е Другие употребительные обозначения — Литания Святого причастия, Литания Тела Христова *(Ышгае ЗасгозапсШ ЕисНапзИае, Ышгае Согропз СНпзП, Ышгае Ве запсИз-зто Васгатешо),* см.: NN1^ I. \У§. 2. Вб. 1. 5. VII. Ее текст — молитвенное обращение к чуду святой евхаристии, упоминания «хлеба живительного, сошедшего с небес», «слова, ставшего плотью и пребывающего в нас», «причастия почившим в Боге», «залога грядущей славы» и пр.

Г *РейегНо/ег Н., РеВегНо/ег-КбпщЯ.* \Ьп*оп // ЫМАI. \\& 2. Вб. 1.5. VIII.

***$* Тайсон, исследовавший автограф Литании КУ 243, пришел к заключению, что ее первая**

часть — Купе — была начата еше в конце 1774 — начале 1775 гг., но затем отложена до февраля—марта 1776-го. См.: *Тузоп.* Р. 19—20.

И *ЭешзсИОок*. 5. 140.

1 Зальцбургский церковный и придворный календарь упоминает об исполнении в этот день

Литании «большим хором под аккомпанемент многочисленной и хорошо оснашенной музыки», но авторство Моцарта не указано. См.: *РеВегНо/ег Н., РеёегНо/ег-Кдт^ Я.* ХЬпягоП: *//ЫМА1. Щ.* 2. Вб. 1.5. VIII.

о

Если об исполнении моцартовских литаний сохранилась хоть какая-то информация, то о торжественных вечернях[8] неизвестно ничего, кроме того, что, согласно датам на автографах, первая из них (КУ321) создана в 1779 году, а вторая (КУ339) в 1780-м[ь]. В основе моцартовских вечерен — несколько видоизмененный воскресный набор псалмов с *Ма%пфса1* в качестве завершения. Леопольд озаглавил сохранившуюся копию вечерни КУ321 *Уезрегае зоктпез с1е Вотепка* (то есть «Торжественная воскресная вечерня»). Партии же обоих сочинений в архивах зальцбургского собора подписаны по-другому: *РзаШ с1е Вотепка* и *Уезрегае с1е Вотепка.* Строго говоря, такое обозначение ошибочно, так как типичная «воскресная» последовательность псалмов здесь нарушена[0]. Более точным, как считается, было бы наименование *Уезрегае с!е Сол/еззоге пол РолИ-рсе[6],* которое косвенно указывает на то, что обе торжественные вечерни могли быть приурочены к праздничному чествованию какого-то особо почитаемого в Зальцбурге святого. Впрочем, вполне возможно, что в моцартовские времена тонкие различия в последовании псалмов были уже не существенны.

К кругу церковной музыки следует отнести и целый ряд чисто инструментальных сочинений. Прежде всего — трио-сонаты, написанные большей частью для двух партий скрипок и Ъаззо сопНпио (контрабаса **или** виолончели и органа), но в некоторых случаях с применением более мощной оркестровки. Так, в сонате КУ263 к традиционному «церковному трио» присоединяется пара труб (возможно, и литавры), в сонате КУ278/271е к трубам добавлены пара гобоев и облигатная виолончель, а в КУ329/317а еще и пара валторн. Церковные сонаты, большей частью краткие двух-трехминутные одночастные пьесы, сопровождали или замыкали чтение священником отрывков из апостольских посланий (Ер1-81е1) перед градуалом между частями ординариума О1опа и Сгебо (в воскресные и праздничные дни), либо перед чтением Евангелия в будни. В письме к падре Мартини Моцарт упоминает о сонате-эпистоле *(1а ЗопаШ а1Р Ер1з(о1а)* как об обязательной части мессы[0]. Но, к сожалению, установить связь семнадцати моцартовских церковных сонат с

конкретными мессами непросто. Так, уже упомянутая соната КУ263 с трубами и солирующей партией органа (конец 1776 года) вполне могла быть написана к декабрьской *Ог%е1зо1о*-мессе КУ 59. Обильно оркестрованные сонаты 1779—1780 годов (КУ329/317а и 336/3366) хорошо подходят к «пасхальным» мессам КУ317 и КУ337. Об остальных же можно только гадать.

Не исключено, что для церкви предназначались и некоторые из моцартовских симфоний. Правда, о таком их использовании сохранились лишь обрывочные и не вполне точные свидетельства. Бэда Хюбнер в своем дневнике от 8 декабря 1766 года описывает выступление Вольфганга, только что возвра-

а Вечерни представляют собой традиционный род церковных служб со своим собственным

чином, уходящим еще во времена раннего христианства. Их структура сохранилась в большей степени в восточной христианской традиции, в католической она была довольно сильно редуцирована и сведена, по существу, к ежевечернему пению особой последовательности псалмов — четырех в монастырях и пяти в общинных приходах. В воскресные дни поют псалмы со 109-го по 113-й, в остальные — с 114-го по 147-й. За ними следуют краткие чтения, гимн, разного рода молитвы; среди обязательных частей имеется саппса — *Мадгфсах.*

Ь Кроме этого существует еще одна неполная версия вечерни — *Ош 1 е! Ма§пфса(*

КУ 193/186§, созданная в июле 1774 г. с Псалмы со 109-го по 112-й и 116-го вместо 113-го.

с! *ГеНегегК. С.* \ЬптоП /^МАІ. *"Щ.* 2. Вб. 2. 5. VII—VIII. Наименование *Уезрегае зо1еппез ёе Соп/еззоге* было позднее написано на автографе КУ339 чужой рукой, е Письмо от 4 сентября 1776 г. — *Впе/еОЛ* І. 8. 532.

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР

О
И
н
о
Он
о
о
н

тившегося с семьей из большого европейского турне: «Сегодня во время службы в соборе в этот большой праздник (Непорочного зачатия Девы Марии. — *И. С., П. Л.)* была исполнена его симфония, которая не только имела у всех придворных музыкантов чрезвычайный успех, но и вызвала большое удивление»[3].

Полной уверенности в том, что речь идет именно о симфонии как оркестровом сочинении, а не, скажем, о той же церковной сонате, которую в те времена, как и любую ансамблевую инструментальную музыку, могли фигурально назвать «симфонией», нет. Но в XVIII веке симфонию церковную (*8m/oma (1a СЫеза*) считали вполне самостоятельным жанром наряду с театральной (увертюрой) и камерной (предназначенной для приватных концертов). Существуют и документальные подтверждения. На основании сохранившихся в церкви венского прихода Гёттвайг *(ЗИрзШгсИе СдПмещ)* документов Ф. Ридель приводит «программы» некоторых праздничных служб, в частности состоявшихся 21 марта 1776 года и 4 июня 1780 года. В них наряду с мессами Хассе или Йозефа Гайдна в качестве музыки во время градуала указаны первые части симфоний Вагензайля и Наумана, а по окончании службы — «разные сочинения с трубами и литаврами»[ь]. Чарльз Бёрни упоминает в своих «Путешествиях», что во время мессы в соборе Св. Штефана в Вене слышал симфонии Леопольда Хофмана[0].

Об исполнении симфонической музыки во время церковных служб в Зальцбурге упоминает Бэда Хюбнер в описании празднеств 19 августа 1774 года у церкви на Мария-Плайн: «...сначала в высшей степени прекрасную и искусную музыку исполнила почти повсеместно известная архиепископская придворная капелла»[01]. Ее автор не назван, но ясно, что речь идет о большом симфоническом сочинении. Хюбнер пишет также о том, что Вольфганг во время службы «играл концерты на органе и на скрипке, ко всеобщему восхищению и удивлению»[0]. Еще одним, правда уже совсем косвенным подтверждением этого обычая можно считать послание архиепископа от 1 сентября 1782 года, где он призвал запретить исполнение во время службы

любой инструментальной музыки и все инструменты, за исключением органа[1])

Заслав обращает внимание на то, что некоторые из симфоний, созданных Моцартом в зальцбургские годы, вполне укладываются в представления о «церковной симфонии». «В Апйаше из симфонии Ех-йиг КУ132, — замечает он, — использован фрагмент мелодии григорианского хорала и процитирована рождественская песня 'ЧохерЬ, ИеЬег 1охерЬ теш", а в трио из менуэта содержится мелодия псалмодического вида, сопровождаемая квазимодальными аккордовыми сочетаниями... Не означает ли это, что симфония замышлялась для рождественской мессы, наподобие рождественских концертов в Риме?»[8] Там же Заслав указывает на Апс1ате в духе пасторальной сицилианы из КУ96/111Ь, также вполне уместное

а *ВешзсНЭок.* 5. 66.

Ь *Шейе1Р. (V.* иищре ипс! ЮгсНептизЖ // 1о$ерЬ Наудп т $етег2ек. ЕяепйасК, 1982.8.129—130.

с *Бёрни Ч.* Музыкальные путешествия. Дневник путешествий 1772 г. С. 128.

***й ЕгзепВок.* 8. 25.**

е Какие-либо концерты для органа у Моцарта отсутствуют. Скорее всего, либо имелась

в виду церковная Соната, либо Моцарт исполнил на органе целиком или частично свой фортепианный концерт КУ175. Из скрипичных концертов к этому времени уже был написан Концерт В-йиг КУ207, хотя могли также исполняться части с солирующей скрипкой из ранних серенад и кассаций. См.: *ЕгзепБок.* 8. 25.

Г *2аз1аж* Р. 85.

% 1Ый. Р. 88.

в рождественские праздники, на напоминающую *Мтгеге* мелодию трио из менуэта симфонии КУ114 (возможная связь со службами Страстной недели), на фугированный финал КУ199/161Ь, напоминающий жиги из церковных сонат и пр.

На размышления наводит и датировка симфоний. Большая их часть написана либо в мартовско-апрельский сезон, то есть в период пасхальных празднеств[3], либо в мае, когда в Зальцбурге отмечались праздники, посвященные Деве Марии[ь]. Несколько октябрьских симфоний (КУ182/166с или КУ 183) могли быть приурочены ко Дню всех святых (1 ноября), ноябрьская (КУ 200/173е) — к Адвенту или Рождеству. Впрочем, все это только предположения, и симфонии, вполне возможно, создавались для каких-то иных целей, а отмеченные Засла-вом параллели, равно как и наши соображения по поводу хронологии, имеют и какое-то

иное объяснение.

Испытывал ли Моцарт к церковной музыке в Зальцбурге живой и искренний интерес или все-таки писал ее лишь по необходимости — в помощь отцу? Стэнли Сэди полагает, что в сравнении, к примеру, с Михаэлем Гайдном, Моцарт написал довольно мало, и его творческая активность в церковных жанрах была незначительной[0]. С этим трудно согласиться, сопоставив количество сочинений обоих мастеров, созданных в 1770-е годы. В течение этого десятилетия Вольфгангом были написаны четырнадцать месс, Михаэлем Гайдном — пять, число литаний совпадает — по четыре, Моцарту принадлежит две большие вечерни, Гайдну — одна. Соотношение в крупных жанрах церковной музыки, таким образом, не в пользу Михаэля Гайдна. Адльгассер, написавший за время своей службы в Зальцбурге (1750—1777) семь месс и три реквиема, тоже на этом поприще уступает Моцарту. Леопольд Моцарт к этому времени уже не сочинял церковной музыки. Мало сведений о творчестве Доменико Фискьетти в период его краткого зальцбургского капельмейстерства (1772—1776), но едва ли оно было чрезвычайно плодотворным. Сравнение с ведущими зальцбургскими мастерами прошлого поколения, конечно, не в пользу Моцарта. Так, Эберлин за четверть века своей официальной службы[11] создал не менее 67 месс (из них девять — заупокойные), в среднем в десятилетие получается около 25 — то есть почти в два раза больше, чем у Моцарта. Но его деятельность пришлась на ту пору, когда церковная музыка в Зальцбурге при архиепископе Шраттенбахе процветала. Иное дело — при Иерониме Коллоредо с его страстью к экономии всего и вся. Поэтому, говоря о 1770-х, нельзя не признать, что Вольфганг Моцарт был ведущим зальцбургским мастером в церковных музыкальных жанрах, причем они занимали в его творчестве весомое место.

Скептическое отношение к зальцбургским церковным опусам Моцарта восходит к Рохлицу. Он был одним из первых, кто утверждал, что, за исключением Реквиема, «другие оставшиеся от него мессы представляют собой сочинения ранней поры; он сам не придавал им никакого значения и даже большей частью желал бы их видеть забытыми»[3]. Это мнение, однако, скорее гово-

а Симфонии КУ 75, 128, 184/166а, 199/162а, 201/186а, а также Симфония на основе увертю

ры к «Мнимой садовнице» с добавлением двух частей КУ 121/207а.

Ь Симфонии КУ128, 129, 130, 162, 181/1625, 202/1865. с *За&е 8*. МогаП XV. А. // N60, 2000.

с! Эберлин стал придворным зальцбургским капельмейстером в 1749 г., до этого с 1726-го занимал различные музыкальные посты, е *Рохлиц.* С. 110.

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР

О

И

н

о

аэ

Р

Он

О

в

н

рит о том, что Рохлиц (тем более будучи лютеранином) мало знал довенскую церковную музыку Моцарта. Открыто или молчаливо, в той или иной степени его разделяют и более поздние биографы. Любые фрагменты, незавершенные и поэтому собственноручно им недатированные, было принято едва ли не автоматически относить к зальцбургским годам. В Вене же, как считалось, не было написано ничего, кроме трех сочинений[3]. И лишь сравнительно недавно благодаря тайсоновским исследованиям выяснилось, что целый ряд фрагментов церковной музыки следует отнести к 1788—1791 годам[6], равно как и переписанные рукой Моцарта два псалма и Купе Георга Ройтера-младшего[0] — придворного капельмейстера и до 1772 года капельмейстера собора Св. Штефана. Нимечек (скорее всего, со слов Констанцы) пишет: «Если супруга хотела сделать ему приятный сюрприз на семейном празднике, то она тайком организовывала для него исполнение нового церковного сочинения Михаэля или Йозефа Гайднов»*[1].

Итак, мысль о том, что церковная музыка занимала Моцарта лишь в связи с его зальцбургскими обязанностями, а в дальнейшем он с легкостью забыл о ее существовании, ошибочна. Напротив, скорее неблагоприятная венская конъюнктура — церковная реформа Иосифа II — заставила его, как и старшего Гайдна, отодвинуть на время этот род музыки. Но как только в 1788 году, в связи с ухудшением здоровья капельмейстера Л. Хофмана, забрезжила перспектива вакансии в соборе Св. Штефана, и тем более когда после смерти Иосифа II и с приходом к власти Леопольда II наметились изменения в государственной церковной политике, Моцарт готов был продолжить свою карьеру церковного композитора.

Архиепископ зальцбургский был не только церковным

иерархом, но и главой суверенного княжества, поэтому его капелла играла и в церкви, и при дворе. С этим связан целый пласт моцартовской музыки. В ранний период среди самых масштабных официальных сочинений — одноактная театрализованная серенада «Сон Сципиона» на текст Метастазио. Вольфганг был занят ею весной и летом 1771 года, между первым и вторым итальянским путешествием. У Шлих-тегролля есть упоминание о ее исполнении в связи с интронизацией Иеронима Коллоредо[c], которая состоялась 29 апреля 1772 года[г]. Только во второй половине XX века при подготовке 1ЧМА в речитативе из заключительного прославления (Ысепга) под именем «Джироламо» (то есть Иероним) удалось прочесть затертое имя «Сигизмондо», и, значит, серенада первоначально предназначалась для торжеств в честь 50-летия принятия старым архиепископом Сигизмундом Шраттенбахом церковного сана. Они были запланированы на 10 января 1772 года, но не состоялись: Шраттенбах не дожил до них меньше месяца.

Из других крупных работ нужно также упомянуть оперу «Король-пастух» *(II ге разЮге)*. Поводом к ее возникновению стал визит в Зальцбург (по дороге из Вены в Италию) младшего сына императрицы Марии Терезии, эрцгерцога Максимилиана Франца, моцартовского ровесника. Он прибыл в город

а Месса с-то11 КУ427/417а, мотет *Ахе уегит согриз* КУ618 и Реквием КУ626.

Ь *Тузоп.* Р. 26-27.

с Ранее в Каталоге Кёхеля под номерами — КУ93 и 93а и 91/1891. См.: 1Ыё.

<3 *Нимечек.* С. 71.

е *Шлихтегролль.* С. 16.

Г Еше один документ, косвенно подтверждающий эту версию, где упоминается о праздничном вечере 29 апреля 1772 г., ужине на 160 персон, «торжественной застольной музыке и *кантате*», опубликован в: *Егзепйок.* 5. 21.

21 апреля 1775 года, и по этому случаю на следующий вечер была исполнена театрализованная серенада капельмейстера Фискьетти «Сады Гесперид», а днем позже — «Король-пастух» Моцарта (фактически, тоже театрализованная серенада) — обе на либретто Метастазио[3]. По-видимому, идея отметить особым образом приезд Максимилиана Франца возникла еще в январе—феврале, когда Вольфганг готовил в Мюнхене постановку своей оперы Ъи1Га «Мнимая садовница». Немногим ранее, в 1774 году в баварской столице шел «Король-пастух» неаполитанца Пьетро Алессандро Гульельми, и Моцарт даже воспользовался мюнхенским либретто — компактным, сокращенным до двух

актов в сравнении с оригинальной трехактной версией[b]. В таком виде оперу легче было подготовить в срок, так как с момента возвращения в Зальцбург из Мюнхена 7 марта до постановки оставалось не более полутора месяцев, а изначальное родство «Короля-пастуха» с жанром театрализованной серенады проступило еще отчетливее. При моцартовском посредничестве для обоих зальцбургских спектаклей из Мюнхена был приглашен известный сопрано-кастрат Томмазо Консоли, который пел и в опере Гульельми.

Впрочем, названными двумя серенадами вся театральная активность во время визита эрцгерцога и ограничилась, поскольку Коллоредо осуждал аристократические излишества и тягу к пышности. Его отношение к концертам, по-видимому, было менее суровым, хотя и здесь сказывался реформаторский дух. Из редких свидетельств о придворной музыке в Зальцбурге в 1770-е годы самое подробное и колоритное связано опять же с пребыванием Максимилиана Франца. В хронике его путешествия от 24 апреля читаем:

> Вечер, как и в предшествующие дни, был посвящен музыкальным развлечениям ...сегодня графиня Лютцов (племянница архиепископа) играла на клавире вместе с другой дамой, выступил и сам эрцгерцог, которому аккомпанировали архиепископ, граф Угарте, Чернин и Хардегг. В конце концерта все смогли услышать игру на клавире знаменитого молодого Моцарта, он импровизировал столь же искусно, сколь и приятно[c].

Бэда Зеауер упоминает и некоторые другие детали:

> Вечером перед лицом всего общества сам принц имел честь играть на второй скрипке. И множество высшей знати обоих полов, возглавляемые его милостью [архиепископом], продемонстрировали свое искусство в музыке — как это у нас происходит почти ежедневно[л].

Будучи скрипачом-дилетантом, Коллоредо, как видно, не избегал случая в непринужденной обстановке присоединиться к придворной капелле,

а Здесь и ниже информация по: *Ре&оЬеШ Р., ЯеНт V/.* Мзпуоп // **NNˆ4II. \ˆ. 5. Ш. 9. 5. VIII—XI.**

Ь Петробелли и Рем отмечают, что мюнхенский вариант (опирающийся, в свою очередь,

на сокращенную версию из венецианской постановки 1769 г. с музыкой Галуппи) не во всем удовлетворял Моцарта. Так что в некоторых моментах он восстановил первоначальный текст Метастазио (в доме Моцартов имелось издание его драм), а некоторые сиены дополнил, по-видимому, придворный зальцбургский поэт аббат

Джамбаттиста Вареско, будущий либреттист «Идоменея». с ***ОеШвсНОок,*** **8. 137.**

с! Нж1. 8. 138.

«о

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР

О

Р0

н

о

о

Он

о

«

н

подавая пример прочим знатным любителям и «стараясь встать рядом с концертмейстером — то ли чтобы иметь под боком самое профессиональное руководство, то ли чтобы символически преподносить себя другим в центре управления оркестром»[3]. В том же духе в письмах высказывался и Леопольд Моцарт, пеняя Вольфгангу на его нежелание, вернувшись из Парижа, брать в руки скрипку:

> Но играть на скрипке, например, во время начальной симфонии ты мог бы в качестве любителя, как и сам архиепископ, а теперь и все другие кавалеры, которые не сочтут за бесчестие играть вместе с тобой. Г-н [Михаэль] Гайдн — человек, чьи заслуги ты не станешь оспаривать, но разве из концертмейстера он становится придворным альтистом из-за того, что на камерных вечерах берет в руки альт ? — Это делается для развлечения... чтобы скоротать вечер[6].

Насколько регулярно проходили такие придворные музыкальные собрания, действительно ли они устраивалась почти каждый день, как писал Бэ-да Зеауер, сегодня судить трудно. Все же Вольфганг, видимо, нередко участвовал в них и как скрипач, и как клавирист. В своем первом письме, отосланном отцу из парижского путешествия, он рассказывал:

> Мы с мамой как раз разговаривали, когда к карете подошел толстый человек, чья «симфония» [шутл. физиономия. — И. С., П. Л.] *мне тотчас вспомнилась, — это был негоциант из Майнингена. Он долго разглядывал меня, наконец сказал: «Вы ведь г-н Моцарт ?» — «К Вашим услугам, я тоже Вас знаю, но не могу вспомнить имя. Я видел Вас год назад в замке Мирабель на концерте придворной музыки»*[1].

Так что музицировали при дворе часто, причем допускались самые разные гости. Дневник Наннерль фиксирует еще три

концерта в сентябре 1780 года:

> 2-го... мой брат должен играть при дворе [...] 3-го [рукой Вольфганга]...

папа ушел в Мирабель настраиватьклавир. ...Мы [с Наннерль. — И. С., П. Л.] *играли концерт на 2 клавира в Фа мажоре и сонату Ре мажор в четыре руки. И еще я две сонаты Камбини рпта уШа [...] 4-го* [рукой Наннерль]... *мой брат должен играть при дворе*[6].

Впрочем — и в этом вновь сказывается экономный дух зальцбургского властителя, — Леопольд жалуется в письмах, что продолжительность концертных вечеров со временем сильно сократилась. «Теперь музыку при дворе заканчивают в четверть девятого, — пишет он Вольфгангу. — Вчера все началось в семь, и когда я уходил, как раз прозвонило 8:15 — то есть всего час и пятнадцать минут. В основном исполняют четыре вещи: симфонию, арию, снова

а *2аз1аи*>. Р. 220.

Ь Письмо от 24 сентября 1778 г. — *Ше/еСА* II. 5. 485.

с Письмо от 23 сентября 1777 г. — *Ше/еСА* II. $. 6. Негоцианта звали Иоганн фон Гриммель

(Криммель), он происходил из Меммингена (не из Майнингена). См.: *Ше/еОА* V. $. 369.

<3 Дневниковая запись Наннерль. См.: *Ше/еСА* III. $. 9-10.

симфонию или концерт, еще одну арию, и с тем — абсИо»[3]. Из этого можно заключить, что еще в начале 1770-х программы концертов при дворе были гораздо внушительнее, и Леопольд с разочарованием отмечает увядание придворной музыкальной жизни.

Помимо концертов музыка звучала также во время официальных приемов и трапез. Обычно это были дивертисменты для духовых инструментов, образующие в моцартовском наследии отдельную группу. Они возникли в 1773—1777 годах. В терминологии XVIII века такая музыка именовалась *Нагтотетиык* и в зависимости от обстоятельств предназначалась как для исполнения на открытом воздухе — в парке во время прогулок, так и для камерного музицирования. Из восьми дивертисментов два ранних *(т В* «V186/1596 и *т Е$* КУ166/159с1) сочинены явно не для Зальцбурга. Они имеют довольно обширный состав инструментов, включающий кроме традиционных пар валторн, фаготов и гобоев еще и по паре кларнетов и английских рожков — ни тех, ни других в Зальцбурге не было. И хотя второй из дивертисментов датирован 24 марта 1773 года (на первом дата отсутствует) — то есть временем, когда Моцарты уже возвратились из третьего итальянского

путешествия, исследователи склоняются к тому, что оба сочинения, скорее всего, должны были отправиться в Милан.

Что касается оставшихся шести довенских *Нагтотетиык,* то об их предназначении судить еще труднее. Своим составом выделяется Дивертисмент КУ188/2406 (две флейты, пять труб-кларино и четыре литавры). Ни одно другое оригинальное моцартовское сочинение не имеет такого или даже похожего состава, исключая лишь Дивертисмент КУ187/159с/Ап6. С 17.12, который, как выяснилось, представляет собой попурри из балетов Й. Штарцера и К. В. Глюка в переложении для духовых[6]. Возможно, что и в случае с Дивертисментом КУ 188/2406 мы имеем дело с чем-то подобным, но его музыкальные прообразы пока не обнаружены. Остальные пять сочинений (КУ213, 240, 252/240а, 253 и 270) написаны для «классического» секстета камерной *Нагтотетизьк* — валторны, фаготы и гобои (всех по паре) — и по предположению исследователей, документально, правда, не подтвержденному, использовались в качестве обеденной музыки *(Та/е1тийк)* для архиепископа Коллоредо. Дивертисменты возникали с периодичностью раз в полгода в июле—августе (начиная с лета 1775-го) и январе (последний — зима 1777-го). Как пишет в предисловии к тому 1ˆМА Ф. Гиглинг, «должен был бы обнаружиться соответствующий определенный повод летом и зимой, то есть повторяющееся событие, которое совпадало бы с датировками. Но до сего дня такой повод не найден»[0].

Еще одна область композиторской работы Моцарта в Зальцбурге, не связанная прямо с его служебными обязанностями, хотя и пограничная с ними, — сочинение прикладной симфонической и камерной музыки «на случай». «Случаем» могли стать любые значительные или просто заметные городские события, отмеченные исполнением серенады на открытом воздухе. Например — завершение учебного года в Зальцбургском бенедиктинском университете, насчитывавшем ко времени Моцарта уже полтора века своего существования[11].

а Письмо от 17 сентября 1778 г. — *Ше/еОА* II. 8. 482.

Ь В настоящее время предполагается, что автор этого Дивертисмента не Вольфганг, а Лео

польд Моцарт. См.: *Копгай.* 8. 301.

с ©ˆ//ˆ/:\Ьшог1//ММАтˆ. 17. Вб. 1. 8. XII.

(1 Университет в Зальцбурге был основан в 1625 г. при архиепископе графе Парисе Лодроне.

г-«

■'Ф

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР

О
«
н
о
аэ
Р
Рц
о
и
н

Собственно, праздновали не все студенты, а только те, кто окончил первый из обязательных академических курсов — курс философии[3]. Торжества, проходившие обычно в начале августа, с середины 1740-х годов сопровождала специальная музыкальная церемония. Два факультета философского курса — «логики» и «физики» — иногда порознь, иногда совместно устраивали вечерний музыкальный концерт, так называемую *РтаШийк,* сначала у замка Мирабель, а затем на площади Коллегии (теперь Университетская) у здания, где жили профессора — главным образом монахи-бенедиктинцы. Упоминание о такой церемонии и ее распорядок в августе 1775 года находим в записной книжке Наннерль: «9-го была финальная музыка, она отправилась около половины девятого от нас к Мирабели, там это продолжалось до трех четвертей 10-го, оттуда к коллегии и там продлилась до 11 и позже»[ь]. Имеются и более краткие сообщения, как в дневниках Наннерль и Шиденхофена, так и в моцартовской переписке.

Впрочем, в сохранившихся автографах наименование «Финальная музыка» нигде не фигурирует. Те моцартовские сочинения, которые, как сегодня установлено, относятся к этой традиции, в большинстве обозначены как «Серенады». Это циклические оркестровые пьесы из шести—девяти частей с чередованием быстрых и медленных, прослоенные несколькими менуэтами. Были еще и марши, относящиеся к этой же церемонии[0]. Когда Наннерль пишет, что *Нпа1тияк* «отправилась от нас к Мирабели», это означает, что музыканты, собравшись неподалеку от моцартовского дома на площади Ганнибала, под звуки марша прошествовали к расположенному вблизи замку и исполнили там (явно с перерывами между частями) серенаду. Тот же марш они играли, идя от замка по мосту через реку Зальцах в старую часть города к зданию коллегии радом с университетом. Марш, вероятно, звучал и в самом конце праздника после второго исполнения серенады.

Состав оркестра в *РтаШиыкеп,* в том числе и в маршах, включает квартет струнных и разнообразные духовые.

Естественно, использовались те инструменты, на которых можно было бы играть на ходу, в движении. Особую проблему составляли басы. Карл Бэр предполагает, что по крайней мере в маршах басовые партии исполнял один контрабас и фагот, что было тогда распространенной практикой[11], виолончели по понятной причине исключались. Впрочем, они могли присоединяться тогда, когда дело доходило до серенады.

Моцарту принадлежит не менее шести *Рта1тыкеп* такого рода. Самые ранние относятся к лету 1769 года (КУ63 и 99/63а). О них он упоминает в письме из Италии в 1770 году в связи с неким инцидентом: Наннерль показалось, что в отсутствие брата одна из его серенад была исполнена под чужим именем. «Я верю с трудом, — пишет Вольфганг, — что это была какая-нибудь из моих; потому как кто стал бы выдавать за свое сочинение, созданное сыном капельмейстера, чьи мать и сестра живут здесь же?»[e] Ниже Моцарт приводит на нотных строчках «начала разных кассаций» (очевидно, чтобы Наннерль могла удостовериться), указывая помимо двух уже упомянутых еще одну (Марш КУ62 и Серенада КУ100/62а).

а До этого студенты проходили четырехлетний гимназический курс, включавший стадии: «Грамматик», «Синтаксист», «Поэт» и «Ритор».

Ь Дневниковая запись Наннерль. См.: *Впе/еОА* I. 5. 526.

с В Указателе Кёхеля большинству маршей присвоены отдельные номера, что часто вносит путаницу.

с! *Ваг С.* 2иш Ве^пй <1ез “Ьаззо” т Могапз $егепас1еп // МЛ 1960—61. 5. 139 Й.

Тут появляется еще один термин — «кассация», который и закрепился за этими произведениями[3]. О его происхождении и точном значении до сих пор нет единого мнения; одно из предположений — связь с понятием *^аззаИт %екеп* (то есть приблизительно «играем на ходу»; имеются ранние образцы жанра у М. Преториуса, названные *Огазшеп* и *Саяшеп).* Впрочем, в дневнике отца До-миникуса от 6 августа 1769 года указано: «НосИе Гий *тийса/таНз* Э. Ьо^согит сотроМа а \\ЫГ§ап§о МогагТ щуепе» («сегодня была *финальная музыка* ‘логиков’, сочиненная Вольфгангом Моцартом-младшим»), О ней же (но без указания жанра) упоминается и в протоколе гимназической префектуры зальцбургского университета, а также о музыке «физиков», прозвучавшей 8 августа и тоже сочиненной «упомянутым подростком Моцартом»[b]. Как видно, в представлениях того времени в Зальцбурге понятия «кассация» и «финальная музыка» — синонимы. Любопытно, что тринадцатилетний Вольфганг, видимо, находился тогда на пике своей моды в Зальцбурге, так

что оба курса — и логики, и физики — заказали музыку для своих торжеств именно ему.

Что же касается третьей из них, приведенной в миланском письме Моцарта, то вопрос о ее предназначении менее ясен. Долгое время ее Марш был известен лишь по инципиту из упомянутого письма Вольфганга и считался утраченным, пока Плат не обратил внимание на его сходство с маршем из оперы «Митридат», что позволило восстановить это произведение в полном виде. По стилистическим признакам (введение концертных эпизодов для деревянных духовых, смена гобоев флейтами в АпбаШе) исследователи склонны датировать его несколько более поздним временем (осенью 1769 года). Возможно, оно предназначалась к празднованию дня рождения архиепископа Шраттенбаха 27 октября, хотя точные данные, подтверждающие это, отсутствуют.

Следующее крупное сочинение этого жанра — так называемая Антретгер-серенада (КУ185/167а). Ее основная часть озаглавлена на автографе как «Серенада» собственноручно Леопольдом, им же с нескрываемой гордостью вписаны титулы сына: «ассабегшсо 61 Во1о§па е 61 Уегопа», а чуть ниже «а У1еппа». Действительно, летом 1773 года отец и сын находились в австрийской столице, и оттуда Леопольд сообщал: «...нужно еще написать пару строчек г-ну фон Ан-дреттеру (!) младшему и отправить ему начало финальной музыки»[3], а несколько позже отвечает жене: «...мы рады, что финальная музыка была хорошо принята, Вольфганг еще поблагодарит г-на Майсснера»[31]. Как видно, и в этом случае не делается различий между родовым жанровым наименованием «серенада» и ее прикладным назначением в качестве *Рта1тиык.*

Семья Антреттеров, впервые упомянутая в связи с этим сочинением, принадлежала к кругу моцартовских друзей[3]. Финальная музыка, скорее всего, имеет отношение к старшему сыну Иуде Тадцею фон Антреттеру. Согласно документам из университетского архива, в 1772 году он завершил гимназический цикл. Неясно, учился ли он дальше, но если так, то летом 1773-го как раз дол-

а ИМАГС^. 12. ВЛ 1.

Ь *ОеШзсИОок*. 8. 83.

с Письмо от 21 июля 1773 г. — *Вте/еОА* I. 8. 485.

<3 Письмо от 12 августа 1773 г. — *Вте/еСА* I. 8.486.

е Глава семьи Иоганн Эрнест Антретгер (1718—1791) изучал право в Зальцбургском универ

ситете, позднее занимал ответственные посты на архиепископской службе (придворный военный советник и

др.).

Ох

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР

О

РЭ

н

о

а

о

оз

н

жен был быть в числе «логиков», закончивших свой первый академический год. Так что в случае с Антреттер-серенадой речь действительно идет о традиционной факультетской финальной музыке[3], а Иуда Таддей фон Антреттер выступал, скорее всего, в роли посредника от лица студентов. Поскольку Моцарты в конце лета отсутствовали в Зальцбурге, руководить исполнением пришлось Йозефу Николаусу Майсснеру, придворному певцу-басу, известному благодаря великолепному голосу далеко за пределами города (Моцарты встречались с ним во время путешествия по Италии)[b].

Явных доказательств того, что Серенады КУ203/1896 и 204/213а тоже представляют собой *Р'таЫимкеп*, нет. Однако, в пользу этого предположения говорит время их создания: август 1774 и 1775 годов и то, что к обеим серенадам имеются марши (КУ 189/1676 и 237/189с)[c]. Если датировка верна, то ко второй Серенаде относится августовская запись в дневнике Наннерль: «8-го: репетиция финальной музыки моего брата, сочиненной для логиков»[11], — а также описание церемонии, состоявшейся днем позже (см. выше). О ней как о «финальной музыке» упоминает 9 августа и Шиденхофен'. Что же касается Серенады 1774 года, подобных записей о ней не сохранилось[1].

В следующие годы Моцарт не писал музыки к августовским студенческим торжествам. Ему на смену пришли другие мастера. В дневнике Шиденхофена от 18 августа 1776 года читаем: «Е1очью была финальная музыка логиков, сочиненная Хафенедером. Я слушал ее в обоих местах». 19 августа: «После ужина пошли с сестрой... слушать финальную музыку, заказанную физиками. Марш был вышеназванного [Хафенедера], а симфония — венского Еайдна»[8]. *Рта1тимк* 1777 года также сочинил Йозеф Хафенедер (скрипач зальцбургской придворной капеллы и заместитель Леопольда Моцарта в качестве скрипача-педагога)[11].

Последнюю из моцартовских *Нпа1тимкеп* (1779) принято называть *Рои (кот* - се ре н ада КУ320, правда, название это

возникло позднее, и его нельзя считать аутентичным. Поводом послужила инструментовка одного из Тпо, где Моцарт в качестве солирующего инструмента использовал *Сото Ш рома* — почтовый рожок. Появление в партитуре столь необычного и колоритного инструмента имеет, как считается, некую программную подоплеку — «прощальный»

а Раньше предполагалось, что эта Серенада была написана для семейного торжества по поводу свадьбы старшего сына Антретгеров. На этом основании Эйнштейн усмотрел в ней даже мелодические «эротические намеки». *Эйнштейн.* С. 209—210. Современная точка зрения исходит из материалов, опубликованных Карлом Бэром: *Ваг С.* 2игАп1ге«ег-$егепабе КУ 185 т: МШеНивдеп бег Ш!ета1юпа1еп Зийипд Могапеит, 9 Н. 1/2. ЗакЬщв, 1960.

Ь Услуга Майсснера и возможные приятельские отношения не помешали Леопольду позднее называть его в письмах «собутыльником Михаэля Гайдна». *МЫгегзМгсИеп С.* Аптегк.

2и Кай N0. 75, т: Могап: Вйбегипб К1ап§е. 6. 5а1гЬиг§ег Ьапс1е$аи551е11ипё, 23. Магг Ы$

3.18оуетЬег 1991. 5. 83.

с Дата «5 августа 1775» на автографе второй Серенады густо заштрихована чужой рукой. После различных колебаний на сегодняшний день принято читать ее именно так.

***б* Дневниковая запись Наннерль. См.: *Впе/еСА* I. $. 526.**

е *ОеШзсНОок.* 8. 139.

Г Заслав полагает, что упоминание Леопольда в письме сыну от 23 ноября 1778 о концерте гобоиста Фиалы при зальцбургском дворе: «первая симфония была твоя Нпа1тц $1к-сим-фония, где соло гобоя в АпдаШе и Тпо» — относится именно к Серенаде КУ203/189Ь. Как видно, здесь она названа *Ета1ти$Ис.* См.: *Впе/еСА* II. 8. 514, *2аз1ам*>. Р. 289.

8 *ОеШзсИ О. Е.* Айз ЗсЫеёепНоГепз Та^ебисЬ // МЛ) 1957. ЗакЬигв, 1958. 8. 21.

К 1ЫФ8.24.

«разъездной» характер финальной музыки в целом, когда «рожок выразительно напоминает студентам о предстоящем отъезде и каникулах»[3].

Долгое время, однако, повод для этого сочинения, несмотря на его дату — 3 августа 1779 года, казался неясным. Предполагалось, что у столь тщательно и богато оформленного произведения должен был быть какой-то неизвестный нам влиятельный заказчик. Сегодня принято опираться на «отчет»

Моцарта о венском концерте в Бургтеатре 23 марта 1783 года, где среди прочего прозвучала «маленькая *Сопсег!ап1-8трkоте* из моей последней финальной Миз1цие»[ь]. Третья часть Лит/югл-ссрснады в автографе имеет подзаголовок *СопсеПаШе;* в ней, а также в следующем Рондо партии духовых изложены в яркой солирующей манере, так что, вероятнее всего, Моцарт в письме имел в виду именно эту финальную музыку. О ней же, скорее всего, идет речь и в дневнике Наннерль, где рукой Вольфганга 24 сентября 1779 года вписано: «Вечером в 9 часов на пл. Коллегии у г-на Делля в переулке ночная музыка. Марш из последней Гта1тиз1цие „1из1щ §ш§ сИе 8сЬ\уоЬете(Ие“»[с]. Таким образом, ясно, что и *Ров1кот*-серенада — не что иное, как традиционная студенческая «финальная музыка».

Если сочинение *Та/е1тш1к* можно считать официальной обязанностью Моцарта-концертмейстера, а создание *Ртa1ти$1к* было освящено долгой местной традицией, то писать серенады к приватным празднествам зальцбургской аристократии и зажиточного бюргерства и по форме, и по сути было уж совсем частной деятельностью. В отличие от своего патрона-архиепископа зальцбуржцы высоко ценили музыкальный дар своего концертмейстера. И Моцарт охотно брался за такого рода заказы. Доход от них пополнял семейный бюджет, а кроме того, они укрепляли личные связи, позволявшие сохранять положение в городе и при дворе. Именно помощь влиятельных покровителей из местной аристократии, например, сыграла роль, когда Моцарт вернулся из Парижа в Зальцбург и занял, несмотря на антипатию Коллоредо, более высокий пост при дворе. Связи также помогали получать уроки в домах знати не только Вольфгангу, но и Леопольду, и Наннерль.

Первая из серенад к приватным праздникам связана с тем же семейством Антреттеров — на этот раз, правда, не с сыновьями, а с женой главы семейства Марией Анной Елизаветой. Ее именины приходились на 26 июля, и если приблизительная датировка рукописи КУ205/173а верна — июль 1773 года, — то вполне возможно, что сочинение заказали Антретгеры. Леопольд также упоминал в письме к сыну в Мюнхен об *АпёгеИепп Мив1к* (то есть буквально «музыки для Антреттерши»)*[1]. Дружеские связи Моцартов с этим семейством были особенно тесными в начале 1770-х годов. С 1765 года Антретгеры приобрели

а *Ваг С.* 2ит Ве§п1Тбез Ваззо т Могапз 8егепас1еп. 5. 135.

Ь Письмо от 29 марта 1783 г. — *Впе/еСА* 111. 8. 261.

с Собственноручная запись Моцарта в дневнике Наннерль. См.: *Впе/еСА* II. 5. 554. Название песни, которая легла в основу второго из маршей КУ335/320а — *Ызщзтё (Не*

ЗсННюЬе-тесИе **(«Веселы швабские девушки»). Плат обнаружил в приватной коллекции в Швеции моцартовский набросок (в клавирном изложении с частичной подтекстовкой), имеющий сходство со вторым разделом второго из маршей (т. 44—54). Он полагает, что это и могла быть ныне забытая песня — народная или из какого-нибудь популярного тогда зингшпиля. Во втором разделе первого из маршей (т. 41—46 в изложении у духовых) он находит сходство с арией И. К. Баха *Шп $о й'опйе у/епе.* Предназначались ли оба марша KV335/320a для *РозМот-серенады,* должны ли были они звучать по очереди, или Моцарт твердо остановился (судя по письму) на втором из них — до сих пор не ясно. См.: ЫМА ГУ. 13. Вд. 2. 5. IX.**

большой лом в центре города (теперь площадь Моцарта, 4). Там часто появлялась Наннерль, дававшая уроки игры на клавире Елизавете Магдалене, младшей дочери Антреттеров, а также, возможно, кому-то из сыновей.

Еще более широкие связи были у Моцартов с аристократическим семейством Лодрон, в первую очередь с графиней Антонией Марией, дочерью зальцбургского оберст-камергера графа фон Арко (большого почитателя Вольфганга) и супругой оберст-гофмаршала графа Эрнеста Йозефа Непомука Лодрона. К ее именинам 13 июня Моцарт два года подряд (1776 и 1777) сочинял праздничные серенады. На следующий год, когда Вольфганг находился в Париже, отец описывает в письме то, как намеревались праздновать именины графини в его отсутствие:

> Мне как раз вот что пришло на ум! Послезавтра день Антонии, но тебя же нет! кто же будет делать серенаду для графини ? — кто ? — кто же, как ни Компания Любителей. Граф Чернин и Кольб — 2 УюИт рппара-И — удивительные солисты, композиция — части АПеуго и Адаую от Хафенедера, Менуэт 3 и Трио от Чернина N13! — все новые сочинения. Марш тоже от Хафенедера, но совсем плохой, натасканный из чужих. Ик-пук (стыд-срам) до самых небес! кривой (фальшивый) — как весь наш свет! N8 Куссетти играет на валторне. Кавалеры и придворный советник — все шествуют под марш (только не я), потому что я такой несчастный и у меня уже не та память, чтобы что-нибудь заучить наизусть! Вчера была первая жалкая репетиция у нас. N3 сначала музыку сыграют у графини Лютцов и только за вторым разом — старую Кассацию Хафенедера сыграют у Эрнестины [то есть жены Эрнеста Лодрона] Увы, увы!течь по всем швам...“

И несколькими днями позже в следующем письме дает отчет о произошедшем:

> Я тебе уже писал о Серенаде Чернина 11 июня, она имела

трагикоми-чески-идиотические последствия. Чернин хотел отпраздновать этим вечером именины графини Лодрон, а также своей сестры. Вот тут-то и случился первый балаган, ведь он сперва своей сестре сыграл, а уж потом пошли к Лодронихе; и тем с готовностью отдал предпочтение и оказал честь не ландмаршалъше и жене оберст-дворецкого, а какой-то скромной графине Лютцов как своей сестре. Второй балаган был еще почище. У дома Лодронов уже начала звучать музыка — Чернин оглядел окна и крикнул: «Подряд!» [то есть без повторов]. Потом пошел Менуэт и трио (всего один), потом Аёаую, его он играл со всей прилежностью ужасающе плохо — и при этом все время говорил со стоящим позади Брунетти, снова громко заорал: «Подряд!», а потом — все, хватит, марш! и в одно мгновение под музыку ушли оттуда, так, как поступил бы любой, намереваясь какой-либо персоне посредством серенады выразить публичное неуважение, потому как полгорода при этом присутствовало. Ивее почему? — потому что ему показалось, что гра-

финн не подошла к окнам, и в этом предвзятом мнении его еще и утвердил Брунетти. Только графиня-то с деканом собора князем Брайнером как раз были у окна, и все другие присутствующие это видели[a].

Это колоритное и богатое комическими деталями описание дает представление о том, как в Зальцбурге отмечали частные семейные торжества влиятельных персон. Язвительный тон Леопольда, видимо, не везде следует принимать за чистую монету — все же дух оппозиционера и склонность критиковать были ему в высшей степени свойственны и именно от него унаследованы Вольфгангом.

Обе серенады для Антонии Лодрон (КУ247 и 287/271) — по составу самые камерные из моцартовских: кроме струнных — только валторны. А первая еще и самая компактная. Причины назвать трудно; возможно, Моцарту приходилось писать ее в сжатые сроки. Во всяком случае, ее исполнение состоялось не 13 июня (в день именин), а, согласно дневнику Шиденхофена, только 18-го[b]. Вообще же, середина лета 1776 года выдалась особенно богатой на моцартовскую заказную музыку. Близилось 30 июля — день 25-летия Наннерль, и Вольфганг решил отметить это событие Серенадой-дивертисментом (КУ251). Исполнялась она, скорее всего, раньше, в день именин — 26 июля (или даже вечером накануне). Позже Моцарт в письме из Мюнхена от 2 октября 1777 года упоминает о некоей финальной музыке с Рондо, которую он на клавире играл у графа Салерна наизусть[0]. Скорее всего, он имеет в виду именно этот Дивертисмент.

Самым значительным приватным заказом в те дни и

одновременно самым масштабным из всех зальцбургских оркестровых сочинений Моцарта следует признать «Хаффнер-серенаду» (КУ250/248Ь с Маршем КУ249). Выделяется уже ее оркестровый состав: помимо струнных — гобои, фаготы, валторны и трубы-кларино (в некоторых частях гобои меняются на флейты, а кроме того, добавляется солирующая скрипка). На автографе под надписью «Серенада», сделанной рукой Леопольда, значится: *рег 1о 5роза1що де18щг. 8ра1И со11а 5$ª: ЕИ-заЬеНа Наффпег* («по случаю женитьбы г-на Шпэта на г-же Елизавете Хаффнер»). Банкир и предприниматель Зигмунд Хаффнер (старший), выходец из Тироля, появился в Зальцбурге в 1733 году и, заведя обширное и успешное торговое предприятие, быстро выдвинулся в число самых заметных зальцбургских бюргеров. Его сын Зигмунд унаследовал дело. Он-то и заказал Вольфгангу серенаду. Вездесущий Шиденхофен, также принадлежавший к кругу друзей семьи Хафф-неров, накануне венчания Елизаветы (22 июля 1776 года) записал в дневнике: «...после ужина я отправился на 'невестину музыку' (*ВгаиШтОс*)... Ее сочинил Моцарт, а исполняли в садовом домике у Лорето»[01].

После возвращения из Парижа Моцарт написал всего одну серенаду «на заказ»: в его переписке упомянута *Мищие Уот ЯоЬІшф* (музыка Робинига). Робиниги фон Роттенфельд были еще одним семейством, с которыми Моцарты в Зальцбурге поддерживали дружеские отношения. Главу семьи Георга Йозефа Робинига (1710—1760), успешного торговца металлическими изделиями и владельца двух мануфактур в пригороде, Вольфганг едва ли мог помнить, но остальных чле-

а Письмо от 29 июня 1778 г. — *Bne/eCA* II. 8. 383.
Ь ***ВеШзсНВок.*** 8. 141.
с Письмо от 2 октября 1777 г. — *Bne/eCA* II. 8. 28—29.
й ВеШзскВок. 8. 141.
е Письмо от 8 мая 1782 г. — *Bne/eCA* III. 8. 208.
КОНЦЕРТМЕЙСТЕР
О
РЭ
н
о
V
Он
о
«
н

нов семьи должен был знать хорошо. В январе 1775 года Наннерль отправилась в Мюнхен на премьеру его «Мнимой

садовницы» вместе с г-жой Марией Викторией Робиниг и ее младшей дочерью Луизой. Позже семья Робинигов присутствовала на премьере «Идоменея». Младший сын — Георг Зигмунд («Зигерль», как звал его Моцарт) — вероятно, и был заказчиком «робиниговской музыки», **а** поводом могло послужить, как полагает Бэр, окончание им летом 1780 года юридического факультета зальцбургского университета[3]. Если расчеты Бэра верны, то Серенада КУ334/320Ъ (ее автограф, к сожалению, утрачен) вместе с Маршем КУ445/320с вполне могли составлять эту самую «музыку Робинига».

В светской жизни Зальцбурга отдельную страницу составляли большие публичные концерты. Инициатива горожан в какой-то мере компенсировала экономность двора. В зале городской ратуши зальцбуржцы организовывали большие академии. На одной из них, к примеру, 25 июля 1775 года выступал «знаменитый скрипач синьор Лолли в присутствии е[го] а[рхиепископской] м[илости] и многих знатных особ»[ь]. Наннерль упомянула в дневнике другой майский концерт с участием Антонио Лолли: «29-го прошел концерт в зале ратуши — выступали певица и скрипач». Рядом со словом «скрипач» Вольфганг дописал — «ужасающий осел»[0]. 31 мая 1777 года — еще одна академия в ратуше, где, как пишет Шиденхофен, «выступил Зигмунтовский — польский мальчик шести с половиной лет, виртуозно владеющий виолончелью»[11].

Устраивались также приватные концерты. «После полудня, — читаем все у того же Шиденхофена 8 мая 1777 года, — у Робинигов, где я с Моцартами, аббатом Буллингером и еще Кольбом вместе музицировали. Фрейлейн Луиза [Робиниг] сыграла концерт на клавире»'. 25-го состоялась дневная репетиция в доме торговца тканями Гуссетти, «где разучивали музыку Моцарта, которую он хотел вечером преподнести своей сестре. Она состояла из симфонии [то есть увертюры. — *И. С., П. Л.*\, скрипичного концерта, исполненного молодым Моцартом, концерта для флейты, который играл контрабасист Кастель»[г]. Вечером концерт прошел, вероятно, в саду позади моцартовского Танцмайстерхауза. Наконец, 15 августа Шиденхофен упоминает о целой академии в доме Моцартов, «где мадам Душек, внучка торговца Вайзера, вышедшая замуж за знаменитого клавирного мастера из Праги, выступила как певица. Ее голос необычайно светлый и приятный, она поет по-настоящему искусно и со вкусом. Г-н Кольб играл скрипичный концерт бегло и хорошим, плотным звуком, только временами немного фальшивил. Моцарт с сестрой играли в четыре руки на клавесине»[6].

а *ВагС.* 01е „М1шдие уош ЯоЫпщ“ // Мк1еПипёеп с1ег

1тетаИопа1еп 5пйип§ МогаПеит,

9. *1%.,* Н. 3&4 ОегетЬег, 1960. 5. 6 ГГ.

Ь Запись в дневнике Шиденхофена. См.: *Е1ЫЕ>ок.* 5. 25.

с Дневниковая запись Наннерль. См.: *Bne/eCA* I. $. 526. В датировке Наннерль возможна ошибка — не май, а июль, тем более что на странице нигде нет указаний месяца.

с! *ЕШОок,* 5. 26.

е *ОешзсИОок.* 5. 143.

Г *1ЬШ.* 8.144. Какая именно «симфония» имеется в виду, до сих пор не ясно. Скрипичный Концерт

мог быть один из пяти, сочиненных в 1773—1775 гг., или КУ271а/27И, датированный 16 июля 1777 г., дошедший до нас лишь в неавторизованных копиях и с отредактированной в XIX веке скрипичной партией (см.: К³.5.345—346). «Флейтовый» Концерт — переложение для флейты гобойного Концерта КУ314/285<1 Контрабасист «Кастель» — в действительности Иоганн Томас Кассель, контрабасист придворной капеллы, игравший также на флейте и скрипке.

§ *ЬеШзскОок.* 5. 144—145. Концерт состоялся, вероятнее всего, в Танцмайстерхаусе. Йозефа Душек

приехала навестить своего деда, Игнаца Антона Вайзера. в прошлом бургомистра Зальцбурга, автора либретто духовного зингшпиля «Долг первой заповеди». Кольб — Франц Ксавер Кольб,

В отсутствие Вольфганга, уехавшего искать счастья в Париже, в Зальцбурге образовалась «Компания музыкантов-любителей» во главе с графом Иоганном Рудольфом Черниным, племянником архиепископа Коллоредо. В дальнейшем в Вене он сделал блестящую карьеру, в 1823 году став президентом Академии искусств. Как свидетельствует Леопольд,

> ...граф Чернин не удовлетворен своим пиликанием на скрипке при

дворе, он хочет также дирижировать [руководить], поэтому он организовал теперь дПеШШеп тиык, которая должна собираться по воскресениям после трех в зале дома Лодрона. Граф Зигерль Лодрон пришел к нам пригласить Наннерль (как любительницу) играть на клавире, а передо мной ходатайствовал взять руководство над вторыми скрипками.

Далее он описывает состав участников, среди которых мелькают имена моцартовских знакомых — Антреттеров, Робинигов, аббата Буллингера, графа Цайля и молодого графа Шпаура, придворного советника Мёлька и проч. О первом концерте 5 апреля 1778 года Леопольд пишет:

> Наннерль аккомпанирует все симфонии, и так как

[кастрат] Чекка-

релли ради открытия Академии дилетантов пел арию, она аккомпанировала также и ему. После симфонии Чернин сыграл отлично сочиненный концерт Сирмен для Брунетти, и затем после другой симфонии граф Альтам — ужасающее трио. Ни один человек не смог бы сказать, действительно ли его сыграли или «проскрипели», была ли музыка на ³А или в двудольном метре, или вообще это было изобретение какого-то нового и доселе неизвестного размера. Наннерль должна была сыграть концерт, но так как графиня не дала свой хороший инструмент... и там был только эгндахеровский с золочеными ножками, она не стала играть. Под конец должны были выступать обе лодроновские дочки. До того не было ни одного случая, чтобы им приходилось что-то играть. Но с тех пор как они занимаются у меня, они в любой момент готовы что-нибудь исполнить, так что они обе сделали мне честь".

Несколько месяцев спустя Леопольд вновь информирует Вольфганга о регулярных «любительских» концертах у Лодронов по воскресеньям, с удовольствием отмечая, что лодроновские дочки, которые занимались у него самого и у Наннерль, выступили уже по три раза, «хотя из того, чему их пять лет прежде учил покойный Адльгассер, они не могли сыграть ни одной веши». Упоминает также о выступлениях Леопольдля Арко (сына оберст-камергера графа Антона

администратор в ведомстве земельного управления и в представительстве рыцарского ордена Рупрехта (*КиреШ-НШегогйеп*), скрипач-любитель (см.: *ВпфОА* V, Коштетаг. 5.446). Что именно за скрипичный концерт он играл, не ясно (возможно, тоже КУ271а/27Н). а Письмо от 12 апреля 1778 г. — *Впе/еОА* II. $. 338—339. Сирмен Маддалена Луиза — итальянская скрипачка-композитор, ученица Тартини (выступала также как певица в Лондоне и Санкт-Петербурге). В 1772—1773 гг. в Лондоне, где она принимала участие в концертах Баха—Абеля, были изданы шесть ее скрипичных концертов. «Эгндахеровский клавир» — точнее, «эгедахеровский», то есть сделанный придворным зальцбургским придворным органным мастером Иоганном Рохусом Эгедахером (на службе с 1743 по 1774), либо сменившим его Иоганном Йозефом Эгедахером (на службе с 1774 по 1785).

а.

ш

Н

и

-и
2
Н
0_
ш
X
X
о
*
О
«
н
о
аз
Р
Он
О
И
н

Феликса Арко) — также своего ученика, и фрейлин Мёльк, которой «Наннерль теперь часто дает уроки». Речь заходит также о некоей мадемуазель Виллерси:

> Графиня Лютцов уже давно дала переписать ей концерт Вольфганга,

а Шпитцедер обучал. Так как она думала сыграть его, то решила попробовать в его доме со скрипками. При этом был г-н Буллингер, и все ей стали советовать, да и она сама поняла, что играет из рук вон плохо. Потом она пришла в слезах к нам и умоляла, чтобы ей показали [как играть], отложила свое выступление на 14 дней и выучила все так, что снискала себе большую честь. Теперь она берет уроки у Наннерль и приходит, но так, чтобы прислуга при большом дворе ничего не разузнала, потому что Шпитцедер тоже ходит с ней заниматься... 7 июня лодроновские дочки снова выступали, и старшая сыграла концерт Луккези неподражаемо[а].

Как видно, приватная музыкальная жизнь в Зальцбурге протекала довольно бурно, так что на педагогические дарования моцартовской семьи был высокий спрос. Вольфгангу, наверное, было приятно прочесть, что его «легкие» клавирные концерты, сочиненные для графини Лютцов (КУ246), а также тройной концерт для Антонии Марии Лодрон и ее двух старших дочерей — Марии Алоизии и Марии Йозефы (КУ242) — не лежат без дела.

Еще одна сфера художественной жизни Зальцбурга — театр. Запись, сделанная Моцартом в дневнике своей сестры 18 марта

1780 года, содержит сведения о некоей «второй слякадемии *[зсЫакадет1е* — вероятно, от *нем. БсЫаск* — слякоть, дождь со снегом. — *И. С., П. Л.]»,* во время которой исполнялась симфония (адаптированная из Хаффнер-серенады) и разные сочинения Сальери, Гретри, Анфосси, виолончельный концерт зальцбургского придворного гобоиста Йозефа Фиалы, и среди прочего «ария из труб, литавр, флейт, гобоев, альтов фаготов и контрабасов — моя»ь. Под конец значится представление какого-то «города Мяуланда *May1an(1\»* — не иначе, как вся честная компания затеяла кошачий концерт. Участниками этой «второй академии» (сведения о «первой» до нас не дошли) были в основном певцы и артисты странствующей немецкой труппы Иоганна Генриха Бёма, как раз в то время завершавшие свой зимний сезон в Зальцбурге. Для их постановки — частично при участии Андреаса Шахтне-ра — была преобразована и сильно дополнена музыка к драме Т. Ф. фон Геблера «Тамос, король Египта» КУ345/173с1, актером Ф. Й. Штирле переведена (возможно, также при участии Шахтнера и Моцарта) и преобразована в зингшпиль моцартовская «Мнимая садовница», написанная пятью годами ранее для Мюнхена. В Зальцбурге спектакль так и не показали, но спустя пару месяцев, 1 мая 1780 года, труппа Бёма играла его в Аугсбурге.

Совместные работы с Шахтнером, а также регулярное посещение зальцбургского театра, расположенного на площади Ганнибала напротив моцартовского дома, скорее всего, и натолкнули Моцарта на мысль попытать счастья в немецкой опере. Под руки попался текст зингшпиля «Сераль,

а Письмо от 11 июня 1778 г. — *Bne/eCA* II. 5. 369—370. Луккези Андреа — итальянский ком

позитор. С 1774 г. — придворный капельмейстер в Бонне. Его клавирный Концерт был издан там же в 1773 г.

Ь Собственноручная запись Моцарта в дневнике Наннерль. См.: *ВпфСА* III. 8. 3. Перечисленный состав наводит на мысль об арии Подесты *ОепПо И тюрепо* из моцартовской «Мнимой садовницы», где в тексте заходит речь обо всех этих инструментах (см. ниже с. 251).

или Неожиданная встреча в рабстве отца, дочери и сына» Ф. Й. Себастьяни (муз. Й. Фриберта), который показался неплохой основой. У Шахтнера были связи в венской актерской среде, и, судя по письму Леопольда Вольфгангу в Мюнхен (где тот как раз был занят «Идоменеем»), зингшпиль «Заида»[3] предполагалось предложить венскому театру на карнавал 1781 года. Впрочем, из этих планов ничего не вышло: смерть Марии Терезии 28 ноября 1780 года и последовавший за ней траур заставили отложить все

до лучших времен. «По поводу шахтнеровской драмы, — пишет Леопольд, — теперь не до нее, так как во всех [венских] театрах тишина, и с императором, который занимается всем, что касается театра, говорить не о чем. Может, это и к лучшему, ведь музыка все равно не вполне готова»[6]. «Заиде» так и суждено было остаться незавершенной.

Отношение к Зальцбургу у Моцарта было сложным. К началу 1780-х годов все в нем его тяготило — во многом из-за того, что отношения с Коллоредо достигли пика неприязни и взаимного раздражения. Однако именно на Зальцбург пришлось время спокойной и сосредоточенной учебы. Произведения, написанные в родном городе, создавались как бы в преддверии его великих свершений. Конечно, немногие из них способны стать вровень с вершинными шедеврами венских лет. Однако рассматривать духовную музыку Моцарта, его симфонические сочинения «на случай» только как «интермеццо» между оперными замыслами или подготовку к более значительным достижениям неверно. Они ценны сами по себе, как свидетельство умения Моцарта добиваться совершенства в любом жанре — и в том, который полон глубоких смыслов, и в том, который не требует их, радуя игрой чистой музыкальной грации и красоты.

Эйнштейн заметил, что очень многие искали соответствия зальцбургского ландшафта музыке Моцарта, а музыки — ландшафту: «Да и в самом деле нетрудно сопоставить мелодический дар Моцарта, его чувство формы, глубокую и строгую гармонию его произведений с очарованием этой словно бы театральной природы, вдвойне очаровательной благодаря окружающему ее мрачному фону»[c]. Вероятно, те, кто отыскивают такие соответствия, правы. Но прав и Эйнштейн, усомнившись в том, что природная красота родных мест могла сыграть какую-либо важную роль в становлении композитора и что родись Моцарт в каком-то другом городе — Аугсбурге, Мюнхене, Боцене или Вюрцбурге, мы легко бы установили связь его музыки с совершенно другими пейзажами[4].

Нам кажется гораздо более важным другое. Зальцбург, несомненно, был австрийской провинцией, однако весьма специфической. Он находился на перепутье дорог, ведущих в блестящие столицы. Рядом — Мюнхен, по другую сторону — Вена, на юге не так уж далеко — Италия. Особая провинциальная тоска и стремление к тем местам, где жизнь кипит ключом, может, «перебродив», превратиться в меланхолическое созерцание или даже наполненную желчью мизантропию. А может стать импульсом к активному — гораздо более активному, чем у уроженцев столиц, — движению. Из

а Название не принадлежит Моцарту, его дал незавершенному зингшпилю издатель Андрэ

из Оффенбаха при первой публикации в 1838 г.

Ь Письмо от 13 декабря 1780 г. — *Bne/eOA* III. 8. 53.

с *Эйнштейн.* С. 32.

с1 Там же.

г-

1Г)

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР

О

Й

н

о

<и

Л

о

д

н

композиторов, составивших славу венской музыки второй половины XVIII века, никто не был коренным жителем Вены. Правда, чтобы придать блеск и размах своему таланту, они все должны были оставить свои маленькие города. Масштаб моцартовского гения был столь очевиден, что зальцбургский концертмейстер покинул бы свою службу в любом случае — даже если бы не было никакого конфликта с архиепископом.

Моцарт как церковный композитор „

***1** г "I г у «...Весьма искусный капельмейстер*

*Сальери никогда не обращался к церковному стилю, в то время как я с юности освоил его в совершенстве*Из письма к эрцгерцогу Францу, старшему сыну императора Леопольда II и будущему императору Францу Н\ а также из письма к Михаэлю Пухбергу (около 17 мая 1790 года) мы узнаем о надеждах Моцарта занять пост второго капельмейстера при австрийском дворе. В качестве веского аргумента Моцарт упоминает о своем владении тем, что он назвал «церковным стилем».

Конечно, начиная с XVII века церковная музыка, бывшая ранее центром западноевропейской музыкальной традиции, все более утрачивала свое значение. Но, наверное, никогда ее положение не становилось столь неопределенным и двусмысленным, как в середине и конце XVIII столетия. Реплика итальянского композитора Джованни Порты в ответ на вопрос императора Карла VI, нравится ли ему церковная музыка капельмейстера Кальдары — «Да, там было несколько прелестных менуэтов!» — говорит сама за себя[0]. Папа Бенедикт XIV,

выведенный из терпения мирскими излишествами в музыкальном оформлении церковной службы, в 1749 году опубликовал энциклику, где основное внимание уделил именно этим вопросам[11]. Ясно, что мощное развитие светской музыки, формируемые ею вкусы, новомодные «концертные» и «галантные» направления влияли на музыку в церкви, порой неузнаваемо трансформируя ее и вытесняя старые традиции. «Творческие эпохи, — пишет Эйнштейн, — историей не занимаются... Мы уже сравнивали католицизм церковной музыки Моцарта с ликующим рококо — стилем, в котором построены церкви Южной Баварии и Верхней и Нижней Австрии, ничуть не менее благочестивые и не более светские, чем Сан-Витале в Равенне. Если уж упрекать Моцарта за его церковную музыку, то вовсе не за то, что она слишком светская, а за то, что она *недостаточно* светская»[0]. А католический богослов Ганс Кюнг уже в 1990-е годы без каких-либо колебаний заявляет: «Стиля церковной музыки не существует. Разделение сакральной и мирской музыки антиисторично»[1], критикуя прежде всего представления о некоей «образцовой» на все времена, универсальной церковной музыке, дошедшие до нас из XIX столетия. Да, нельзя не согласиться

а Письмо к эрцгерцогу Францу Австрийскому, Вена, май 1790 г. — *Впе/еОЛ* IV. 5. 107.

Ь Франц был избран императором Священной Римской империи немецкой нации 12 июля

1792 г., а в 1804-м, когда в результате Наполеоновских войн Священная империя была упразднена, он получил имя и титул австрийского императора Франца I.

с См.: *К\гкепйа1е II.* Атопю Са1 < 3ага: 5ет ЬеЬеп ипд $ете уепегхатвсЬ-гбпшсЬеп ОгаЮпеп. Огаг-К61п. 1966. 8. 101.

с1 См. энциклику Аппи$цш Ьипс Папы БенедиктаXIVот 19 февраля 1749 г., опубликован

ную в: Нир://бщПапс1ег.НЪегол1/та§151его/Ы4атш$.1ит

е *Эйнштейн.* С. 302.

Г *Кюнг Г.* Опиум народа? // Богословие и музыка: три речи о Моцарте. М., 2006. С. 129.

оо

СГ;

с тем, что «якобы образцовая церковная музыка XVI века в любом случае была ничуть не менее обусловлена временем, чем моцартовская»[3]. И все же само употребление Моцартом понятия «церковный стиль» говорит о том, что как раз в его сознании различие между сакральной и мирской музыкой существовало. Так что будет вернее, если мы, согласившись с критикой «внеисторической», абсолютной или универсальной церковной

музыки, примем к сведению, что в каждую конкретную эпоху существовало свое представление о том, что из ныне живущей, актуальной музыки уместно или неуместно в церкви, и попытаемся приблизиться к тому, как это представлял себе Моцарт.

Эйнштейн пишет о «гетерогенном стиле» церковной музыки в мо-цартовскую эпоху и о том, что в ней сохранились следы строгого стиля — зШе оззегуаГо, — «пережитки», которые Моцарту так или иначе приходилось принимать в расчет. Так что разносоставность того, что обозначено у Моцарта как «церковный стиль», уже давно и справедливо отмечена им и многими другими исследователями. То, что Моцарт творил в ярко выраженной ситуации «переходной эпохи», — вещь сама собой разумеющаяся. Пример И. С. Баха еще более нагляден: собственным сыновьям он стал казаться архаичным и отодвинутым в прошлое. Что ж, творческим эпохам действительно нет дела до истории, и Моцарт был не первым и не последним, кто столкнулся с подобным переломом. Но в предыдущие и в последующие времена четкая грань между «архаистами» и «новаторами» прочерчивалась чаще всего весьма определенно, художник осознанно принимал ту или другую позицию, примыкал либо к партии прогрессистов, либо к их оппонентам и большей частью не испытывал раздвоенности.

Иначе — в моцартовские дни, и в особенности у самого Моцарта. Дело здесь то ли в его богатейшем слуховом опыте, сформированном многообразными впечатлениями детских путешествий, то ли в невероятной музыкальной восприимчивости и жажде разнообразия, то ли в том, что он уже находился в некотором отдалении от самой острой стадии «смены вех», что пришлась на поколение Филиппа Эмануэля и Иоганна Кристиана Бахов, на Глюка, Галуппи, Пиччинни, даже отчасти Гайдна, однако в его позиции есть нечто особенное. В отношении Моцарта к церковной архаике, ветшающей буквально на глазах, нет пренебрежения практика-новатора, живущего ценностями текущего дня, нет в нем и смиренного приятия практика-традиционалиста, отодвигающего в сторону острые вопросы и принимающего рутину музыкальных традиций такой, какова она есть. Наконец, нет в нем и взвешенной объективности знатока-ценителя, который спокойно и до некоторой степени безучастно отдает должное предшественникам. Напротив, Моцарт испытывает неподдельную заинтересованность и творческое любопытство. «Когда потеплеет, — пишет Моцарт отцу из Вены, испрашивая для воскресных музыкальных собраний у барона ван Свитена старые сочинения Леопольда, — поищите на чердаке и пришлите нам что-нибудь из Вашей церковной музыки. Вам вовсе

нечего стыдиться. Барон ван Свитен и Штарцер знают не хуже нас с Вами, что Ош1о [вкус] постоянно меняется и что изменения §из1о распространяются даже и на церковную музыку, чего, однако, быть не должно. Потому-то и выходит, что истинную церковную музыку откапывают на чердаке и почти

Там же.

О'.

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР / ***Моцарт как церковный композитор***

О
я
н
о
р
а
о
я
н

изъеденную червями»[3]. «Быть не должно» — суждение совсем не тривиальное для музыканта конца XVIII века.

Но это только одна проблема. Вторая связана с неотвратимыми социальными преобразованиями: они протекали под влиянием «просветительских» идей и последовательно ограничивали роль и место церкви, церковных ритуалов в жизни общества. В известном письме к падре Мартини Моцарт сформулировал новые зальцбургские требования «краткости», поставленные перед церковными музыкантами: «Месса с Купе, СИопа, Сгес1о, сонатой к эпистоле[ь], оффертoрием или мотетом, 5>апсШ$ и А§пих Бец даже самая праздничная, когда служит сам князь-архиепископ, не может продолжаться дольше, чем, самое большее, три четверти часа... И притом это должна быть месса со всеми инструментами — трубами и литаврами и т. п.»[с]. Из других его писем можно узнать, что это поветрие распространилось не только в Зальцбурге, и даже не только в габсбургских землях, где все более укоренялись рационалистические идеи йозефинизма, но и далеко за их пределами. «И здесь тоже, — пишет он отцу из Мангейма, — все должно быть кратко»'[1].

Чтобы оценить масштаб преобразований, стоит сопоставить протяженность больших моцартовских месс, возникших при архиепископе Шраттенбахе, и новых, отразивших требования Коллоредо. Одна из самых объемных, выполненных еще целиком в дореформенных традициях — Долп-*тсш*-месса КУ66, — длится около 40 минут. А самая краткая, самая «колло-редовская» *8раЦеп*-месса КУ 220/1966 не превышает 16-ти. Оптимальной для большой, торжественной литургии йозефинистских времен

можно считать продолжительность «Коронационной» мессы КУ317 (чуть менее 25 минут). С оффертoрием, проповедью и чтениями служба как раз может уложиться в необходимые три четверти часа.

Таким образом, Моцарту пришлось стать свидетелем и участником радикальной ломки традиций в церковной музыке и на деле приспосабливаться к меняющейся ситуации. Недаром в том же письме к падре Мартини он позволяет себе всего один, но весьма многозначительный комментарий: «Такой род композиции требует особого навыка»[6]. Был ли Вольфганг, которому на момент появления Коллоредо в Зальцбурге исполнилось всего шестнадцать, готов к этому? И вообще, было ли свойственно его таланту стремление и умение порывать с традицией, экспериментировать, искать нечто новое не только по духу, но и по форме? Сопоставляя с тем, как проявлял себя моцартовский дар в других жанрах, скорее склоняешься к выводу, что Моцарт, первоначально усваивая нормы, уже сложившиеся до него, в дальнейшем обогащал и усложнял их, делая композиционную технику все более и более изощренной. Прояснение стиля, устранение излишеств — качества, которые привычно характеризуют зрелый или даже поздний стиль того или иного мастера, и Моцарт со временем достигает этой стадии. Но легко ли было ему с нее начинать?

Судить об отношении Моцарта к «заповеди краткости», провозглашенной Коллоредо, мы можем лишь косвенно. Достаточно сравнить зальцбургские мессы с Мессой с-то11 КУ427/417а, написанной уже в венские годы. Как

а Письмо от 12 апреля 1783 г. — *Bne/eCA* III. 5. 264.
Ъ Имеется в виду трио-соната.
с Письмо от 4 сентября 1776 г. — *Bne/eCA* I. 3. 532—533.
б Письмо от 4 ноября 1777 г. — *Bne/eCA* II. 3. 101.
е Письмо от 4 сентября 1776 г. — *Bne/eCA* I. 8. 532.

известно, она осталась незавершенной, но и в таком виде ее масштаб никак не соответствует этому критерию. Ее исполнение (вероятно, с дополнениями из других месс) состоялось в Зальцбурге в 1783 году[3], но, конечно, не в главном соборе, что едва ли допустил бы архиепископ, а в аббатстве Св. Петра при поддержке друга детства Хагенауэра (отца Доминикуса). Общая композиция мессы следует типу М**188**а 8о1етш8, в которой разделы, содержавшие текст из многих строк — 01опа и Сгебо — разбивались на отдельные, замкнутые номера в хоровом, сольном или ансамблевом изложении (по так называемому «кантатному» принци-пуь). К этому же типу относятся две ранние мессы Моцарта — *ЦЫзепкаш*-месса КУ 139/47а (или так называемая

«Месса сиротского приюта»[0]) и *БотМсиз-месса* КУ66, — созданные в 1768—1769 годах. Складывается впечатление (конечно же, поверхностное), что, принимаясь за венскую Мессу с-то11, Моцарт словно вынес за скобки все свои зальцбургские эксперименты 1770-х годов и начал прямо с того места, где он остановился в свои тринадцать лет. Оценивая масштабный замысел поздней с-то1Гной Мессы, приходишь к выводу, что коллоредовская «краткость» вряд ли была по сердцу ее создателю.

Подобно опере, и даже в еще большей степени, церковная музыка предстала перед юным Моцартом как традиция, богатая самыми разнообразными контекстами. Чтобы ее освоить, требовалось много усилий — от изучения латинского текста[11] до овладения не только техникой письма для оркестра и сольного голоса, но и для хора. Поэтому едва ли стоит удивляться, что настоящей зрелости в этой области он достиг гораздо позже, чем в других жанрах.

Сам Моцарт, очерчивая ее особенности, употреблял обычно понятие «церковный стиль», хотя, конечно, нигде его не расшифровывал. Из контекста, однако, ясно, что имеется в виду контрапунктический склад — не абстрактный, но обязательно ориентированный на особенности хорового звучания и голосоведения. Хоровая полифония и во второй половине XVIII века оставалась для церковной музыки основой, а владение соответствующей техникой письма — мерилом композиторской состоятельности. Недаром Моцарт в письме к падре Мартини аттестует своих зальцбургских коллег Михаэля Гайдна и Каэтана Адльгас-сера как «искуснейших контрапунктистов» *(Ьптзятг сопГгарипНзП)*. И баварский курфюрст, желая сложить впечатление о творческих кондициях Вольфганга в этой сфере, просит его показать какую-нибудь «контрапунктическую музыку»[0].

Конечно, во времена Моцарта хоровой полифонический склад в стилистическом отношении не был совершенно однородным. Пожалуй, наиболее

а О самом факте исполнения в Зальцбурге упоминала Констанца в 1829 г. в беседе с Вин

сентом Новелло. См.: Ете ОДШаЬА *т* МогаП. 3. 90.

Ь ЫМАІ. \\^. 1. В< ± !. 8. VIII. В С1опа обычно в самостоятельные части выделялись ЬашЗа-

тш 1е, СгаИаз, Ботте 1Эеи$, Ош 1оШ$, Оиотат Ш $о1и5 &апс1из и Сит запсЮ Зртш (как правило, в фугированном изложении), в Сгес1о — Е1 шсатаШз е$1, СгасШхиз, Ег т Зртшт ЗапсШт, Е1 укат уепшп.

с *Уе *1 зепНаи 8* -месса КУ 139/47а была написана осенью

1768 г. по предложению Иосифа II в

Вене и исполнена на открытии церкви сиротского приюта (\\Ызепьаи5) на Реннвег в присутствии Марии Терезии и эрцгерцогов Фердинанда и Максимилиана 7 декабря 1768 г.

с1 То, что латинские тексты представляли проблему для Вольфганга (как и многих европей

ских музыкантов), ясно из письма Леопольда: «Если он захочет в Мангейме купить немецкий молитвенник Богородице, чтобы иметь его также и в немецком переводе, пусть поищет как можно более малый формат; ведь латинские псалмы очень трудны для понимания, а так они были бы у него по-немецки». — Письмо от 5 февраля 1778 г. — *ВпфбА* II. 3. 261.

е Письмо от 4 сентября 1776 г. — *Bne/eCA* I. 5. 532. Это и послужило предлогом к возникно

вению мотета *М1$епсогШаз Потт* КУ222/205а.

§

а.

си

ы

Н

в

ш

а.

ш

Х

х

о

*

О

И

н

о

Х

л

о

д

н

архаичная его разновидность — строгий стиль палестриновского толка. В самом очищенном, стилизаторски рафинированном облике он культивировался Болонской филармонической академией. Его нормы были весьма далеки от музыкальной практики и соблюдались лишь при подготовке экзаменационных заданий в конкурсе на звание болонского

академика. Именно в этом качестве с ними и познакомился Вольфганг, когда 9 октября 1770 года писал в Болонье четырехголосный антифон *()иаеп!е рптит* (КУ86/73у) на заданный сапШз Гптш. Леопольд приводит подробности в письме к жене от 20 октября: «Ты должна знать, что это нелегко, потому как подобный род композиции исключает много вещей, которые нельзя делать и которые ему [Вольфгангу] объявили заранее. Он справился с этим за добрые полчаса», хотя многие, пристрастно замечает Леопольд, «возятся три часа с одним антифоном на три строчки»[2].

Прием четырнадцатилетнего Моцарта в члены Болонской академии стал экстраординарным событием, и ради него академики пошли на нарушение целого ряда правил, например возрастного ценза, принятого в Академии, — поскольку Вольфгангу не исполнилось еще и двадцати. Кроме того, его приняли в обход строгой, прописанной в уставе двухступенчатой процедуры, согласно которой первоначально членами Академии становились музыканты, прошедшие испытания на звание *ассас1етко саШоге* (певцы) или *ассакетко виопаЮге* (исполнители-инструменталисты), и лишь спустя год те из них, кто пожелает, допускались к испытаниям на звание *ассакетко сотровНоге.* В академическом протоколе от 9 октября 1770 года и выписанном на следующий день дипломе указано, что Вольфганг проходил экзамен и получил звание *Ма&вков СотровИо-гевь,* то есть целиком пропустил первую стадию.

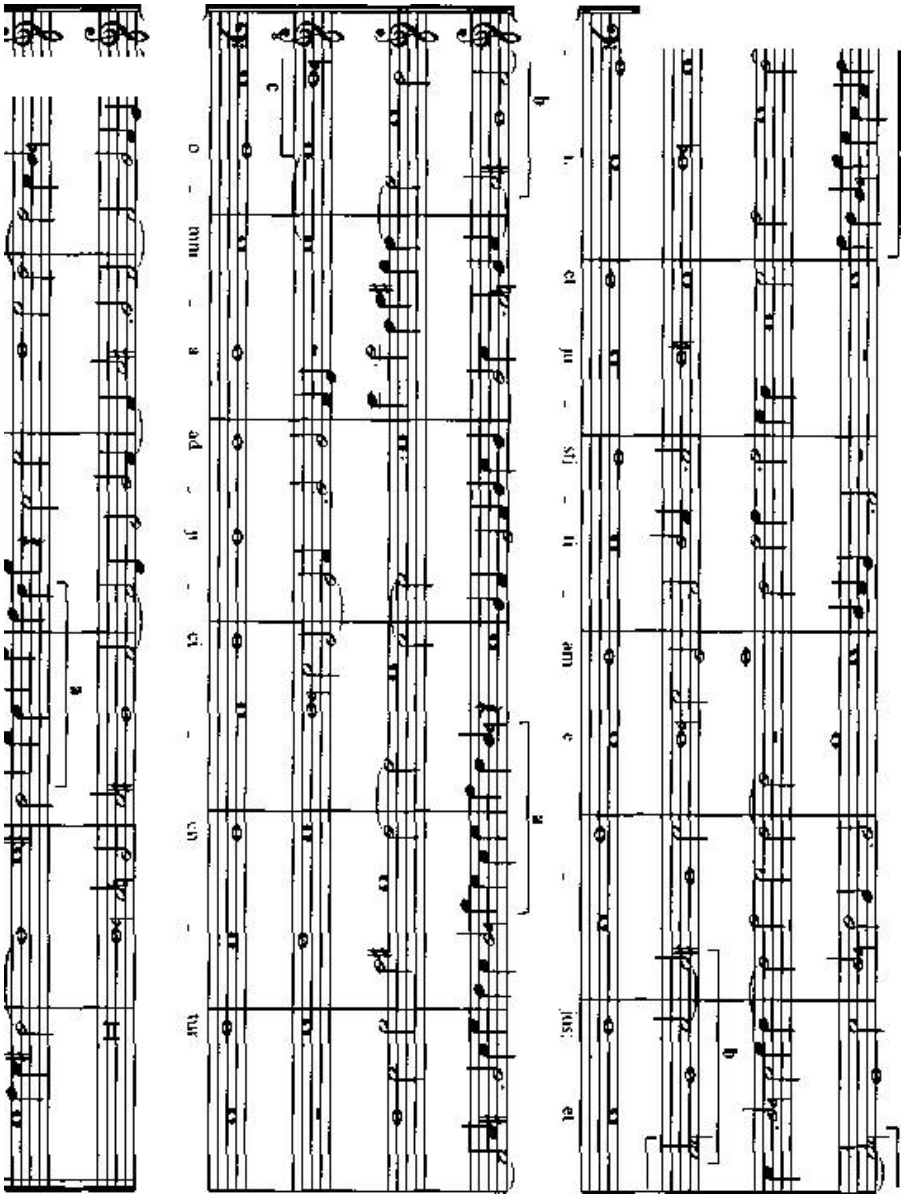
Леопольд умалчивает также о том, что при решении экзаменационной задачи Вольфганг не обошелся без посторонней помощи (еще одно нарушение устава). В архивах Академии сохранилось три рукописных варианта композиции. Первый, написанный рукой Моцарта (Пример 19), содержит явные нарушения правил строгого стиля. Второй, выполненный падре Мартини, представляет собой переработанную и исправленную версию (Пример 20). И наконец, третий — версия падре Мартини, переписанная рукой Моцарта. Ясно, что и Леопольд лукавил, рапортуя в Зальцбург о блестящей победе сына, и в легендарном резюме академиков «в срок менее часа (зю!) синьором Моцартом было представлено его задание, которое, принимая во внимание все обстоятельства, было признано удовлетворительным...»[2] сквозят нотки снисходительности.



а Письмо от 20 октября 1770 г. — *Bпе/еСА* I. 5. 396.
Ь *ОеШзсИЛок.* 5. 114—115.
с 1Ыд.
163
Зи$. е! Ьаес


S.
A.
T.
B.
Quae_n _ le pri _ mum re _ gnum De _ i.
et ju _ sti ti _ am e _ o _

в. П >! >



baec





Сравнивая оба варианта, легко заметить, в чем именно Вольфганг погрешил против строгостей *зШе ожегуаю.* Исходная моцартовская идея — имитация нисходящего поступенного хода в объеме квинты — пришлась Мартини по вкусу. Так что, изменив порядок вступления голосов, он взял ее за основу в начале собственного варианта. Но уже во второй фразе сопрано Моцарта допускает очевидные погрешности: стремительные терцовые пробежка четвертями в объеме ноны (!), соединенные несколькими секстовыми скачками наверх. Такого рода голосоведение, безусловно, обладает яркой мелодической характерностью, но полностью противоречит нормам строгого хорового письма. Вдобавок Моцарт еще и повторил эту идею несколько раз: спустя девять тактов (в примере *«а»)* и вновь за четыре такта до окончания (у альтов). Естественно, с момента появления этих «вольностей» падре Мартини переписывает все практически заново. Из других погрешностей Вольфганга отметим применение чересчур «модерновых» хроматических ходов (С— е$—*ё*—С**18** у сопрано — *«Ь»* в примере), оборот, очерчивающий тритон *(«с»).* Голоса у падре Мартини также развиты более равномерно, в то время как у Моцарта явно доминирует партия сопрано. К достоинствам (на современный вкус) стоит отнести моцартовский плагальный каданс в заключении, который падре Мартини заменил на автентический (изменив при этом линию сап1и$ йгшш).

Полугодом позднее Моцарта, 15 мая 1771 года, тот же экзамен в Болонской академии проходили два других иностранных музыканта: Йозеф Мысли-вечек (1737—1781) и Максим Березовский (17457—1777). Показательное сравнение их заданий с моцартовским приводит Е. Левашев в «Истории русской музыки»[3]. По его наблюдениям, «Мысливечек не нарушает правил, но невольно склоняется почти к танцевальному ритму...» Что касается Березовского, то «его стилистический промах относится к сфере не ритма, а гармонического и мелодического развития. Если обратить внимание на соотношение верхнего и нижнего голосов... то в памяти возникает, хоть и далекая, ассоциация с “российскими песнями” начала

а См.: *История русской музыки.* В Ют. X 2. М., 1985. С. 144 и далее. Правда, свои суждения

о моцартовском стиле Е. Левашев строит на основе композиции падре Мартини.

т»-

чО

60-х годов XVIII века»[3]. И хотя исследователь отдает предпочтение работе Моцарта, обнаружившей, по его словам, «замечательное чувство стиля и мастерство», справедливости ради и ее нельзя признать безукоризненной. Все же, несмотря на ошибки, юный автор действительно более всех отрешился от стилистических шаблонов своего времени и приблизился к палестриновскому образцу в общей текучести фактуры и напевности голосов.

Как бы то ни было, все три работы — показатель того, насколько далекими и стилизаторски дистиллированными были нормы болонского «строгого письма» и насколько трудно было композитору, погруженному в живую практику музицирования второй половины XVIII века, вникнуть и освоить их. Идеал чистого хорового склада а сареИа в той или иной степени укоренялся в сознании учащихся, но он так и оставался далеким идеалом. При соприкосновении с талантом Моцарта падре Мартини, по-видимому, хватило мудрости понять, сколь относительно значение всей этой «строгости» в сравнении с таким даром и сколь быстро юноша был способен, не вдаваясь в подробности, схватить главную суть этого идеала. Так что странная уступчивость, видимая «беспринципность» старого ученого, оказавшего Моцарту покровительство, обернулась гениальным предвидением. Трудно не согласиться с Эйнштейном, заметившим, что «нет в списках *Accac1em1a [йагтотса* более великого сочлена, нет более гордого имени, которым она могла бы похвалиться, чем имя Вольфганга Амадея Моцарта»[ь].

Нельзя сказать, чтобы Вольфганг был совсем не готов к восприятию старого стиля. Несколько протяженных фугированных разделов в ранних мессах — прежде всего *Cum sanc1o 5pm1u* из С1опа Мессы XV139/47а — можно было бы считать начальной базой. Правда, Леопольд, обучая сына премудростям контрапункта, опирался не на «болонские» образцы и методики, а на повсеместно признанный тогда учебник Иоганна Йозефа Фукса. Его простая и последовательная метода — «нота против ноты, две ноты против ноты» и т. д. — позволяла быстро овладеть принципами голосоведения, освоиться с диссонансами и техникой задержаний вне каких-либо конкретных историко-стилевых рамок. Фуксова метода оставляла простор гармонии как

главной формообразующей силе, без чего музыкант классической эпохи терял почву под ногами. Полифонические темы Моцарта — и до Болоньи, да и после нее — это всегда мелодии, четко уложенные в ясный и стройный гармонический каркас. Поэтому неудивительно, что при сочинении экзерсиса на основе старинного сапШ$ Гшпиз, предложенного падре Мартини и весьма далекого от привычных гармонических схем[3], Моцарт должен был почувствовать нечто сродни состоянию невесомости. И можно сколько угодно сетовать по поводу пренебрежительного отношения Эрнста Курта к полифонии классиков, сменивших барочное «свободное парение» «постоянным отталкиванием от земли», но он прав в том, что в основе своей эта полифония нелинеарна[11].

а Там же. С. 145.

Ь *Эйнштейн.* С. 155.

с Для упражнения Моцарту была предложена мелодия григорианского антифона *Оиаепге*

***рптит ге%пит Вег, е1 }тгШат е]из* («Ищите же прежде Царства Божия и правды Его» — Матф. 6:33), приуроченная к песнопениям 14-го воскресения после Пятидесятницы (Оогтитсае XIV ро$1 Ретесо$1еп). См.: Ап11рНопа1е &асго&апс1ае готапае есс1е$ше рго с1шгт$ Ьоп8. Котае: Тур1$ РоОДоШз Мйюашз, 1912. Р. 474.**

с1 См.: *Курт Э.* Основы линеарного контрапункта. М., 1931. Ясные и точные мысли поэто

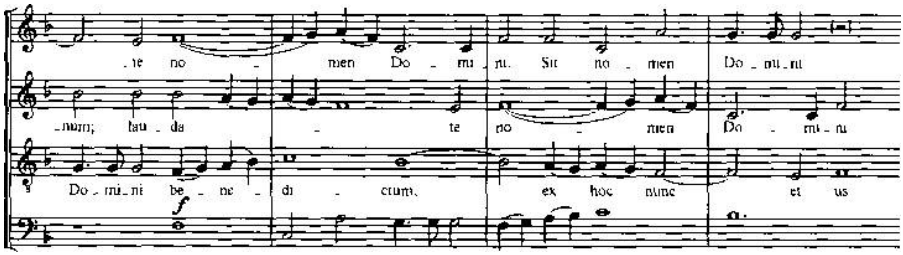
му поводу, а также замечания о специфике моцартовской полифонии (в первую очередь инструментальной) содержатся в: *Гервер Л.* Легко ли анализировать Моцарта // Сов. музыка. 1991. № 12. С. 62.

ш
н
и
«
ш
2
н
о.
ш
Д
I
О
*
О
«

н
о
оэ
д
Он
о
РЭ
н

Более или менее очевидных продолжений болонский опыт строгого письма в дальнейшем у Моцарта не получил. В творческих целях он мог воспользоваться лишь отдельными сторонами, отдельными характерными штрихами, почерпнутыми из этого опыта. Яркий пример сапю р1апо е Гетто[3] — унисонный хоровой напев, сопровождаемый оркестром наподобие некоего большого органа, находим в *У'шпсит* из Литании КУ243. В качестве сапйв Гттк здесь избрана мелодия *Рап%е 1т-§иа*[ь] — старинного латинского гимна X века, исполняемого обыкновенно на Страстную пятницу и в праздник Тела Христова. Еще более близкая аналогия — псалом *1ми(1а1е рцеп* из Торжественной вечерни КУ321, написанный, как тогда говорили, «долгими нотами»[0], с подчеркнутой диатонической окраской полифонических фрагментов. Нетрудно понять, что занятный четырехголосный бесконечный канон, открывающий часть, нанизан на простейшую смену гармонических функций «тоники-доминанты» (Пример 21а) и все же своей очаровательной и наивно-строгой грацией производит впечатление, словно музыка эта, по тонкому замечанию Эйнштейна, «струится из уст мраморных мальчиков-хористов, изваянных Донателло»[11]. Часть эта изобилует и другими великолепными полифоническими находками, иногда диковинными, но всегда столь же мастерскими, сколь и непринужденными. Упомянем, к примеру, имитацию на слова *С1опа Рагп е1ГШо* (т. 60 и далее), где сопрано и альтам отвечают тенора и басы темой в обращении (Пример 216).





5й по _ теп Эо _ гт _ ш Ье _ пе _ <й _ сшт

а Так называлось унисонное хоровое пение, уходящее корнями, видимо, еще в традиции григо-

рианики. «Пение должно осуществляться голосами в унисон, и хором должен управлять человек, обученный церковному пению (называемому *сапю ршпо е/егто)*. Таковое есть пение по правилам и предписаниям, что следуют канонам музыкального искусства, созданным св. папой Григорием Великим... Эго пение, которое побуждает души верующих к благочестию и милосердию... слушается с наибольшей охотой людьми набожными и по справедливости имеет преимущество перед тем, что именуют *сапю$§игаю»* — указано в энциклике Папы Бенедикта XIV *Аппш ди/ кипе* от 19 февраля 1749 г. (см. параграф 2). Цит. по: Ьпр:// с1щ11апс1ег.ЬЪего.й/таё151его/Ы4атш.Ь!т Ь См.: *Аберт* I, 2. С. 43, а также ЫМАI. 2. Вё. 1. 5. XI.

с Й. Гайдн в беседе с А. Дисом вспоминал: «Когда я писал ораторию [Товия], долгие ноты еше что-то значили. Теперь же все кишит шестьдесятчетвертыми». См.: История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Кристофом Дисом. М., 2007. С. 117. с! *Эйнштейн.* С. 323.

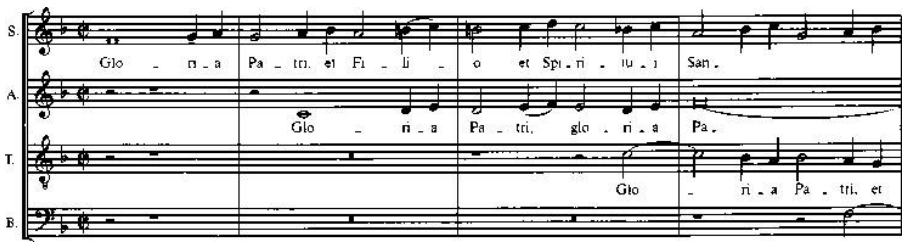
Все эти примеры иллюстрируют лишь одну из граней моцартов-ской церковной полифонии, и, скажем прямо, ее довольно редкую грань. Стержень же составляет более обиходная для того времени хоровая полифония свободного стиля в варианте, унаследованном Моцартом от его ближайших предшественников и современников (Эберлина, Адльгассера, М. Гайдна) и продолжающем традиции австрийской, отчасти южнонемецкой (баварской), а через них — итальянской (или, точнее, североитальянской, венецианской) полифонической школы. Одним из центральных и наиболее показательных сочинений, по отзывам Леопольда, в этом плане может считаться оффертории *М'иепсогй'шя Ботт* КУ222/205а — тот самый, что был сочинен для баварского курфюрста Максимилиана III Иосифа в начале 1775 года. Именно этот оффертории Моцарт отправил на отзыв падре Мартини полтора года спустя. Оффертории содержит не одно, а несколько тематических построений — гомофонных (вступительная аккордовая хоровая псалмодия на слова *МыепсогсПав БотЫ,* время от времени повторяемая в двух вариантах и разных тональностях) и ряда полифонических, из которых явно выделяются три (в примерах помечены соответственно буквами *а, Ь* и *с).* Еще аббат Максимилиан Штадлер отметил, что для одной из его тем *(а)* Моцарт воспользовался мелодией из мотета Эберлина *ВепеШхиИ Иотте*[a], желая, видимо, посоревноваться в контрапунктическом мастерстве с предшественником. Перепробовав в процессе развертывания разнообразные комбинации тем и их производных:

имитации в обращении (см. Пример 22а), стреттные проведения (тема *Ь,* Пример *226),* контрапунктические сочетания с вертикальными перестановками Моцарт виртуозно объединяет в репризе в тройном контрапункте все три, включая в ткань еще и обращенный вариант (а') основной темы (Пример 22в).

ЗшсНег, АЬЬё[МахШНап]. **\ˆпе1сЦ§ип§ <Зег ЕсНЦгек с1е$ Мо2аП1§сЬеп Кеяшет. \У1еп, 1826. Об этом см.: К[3]. 5. 284.**

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР */ Моцарт как церковный композитор*

О
д
н
о
си
о
д
н



С1о_



22*a* [Allegro] Тема *a*



22*б* [Allegro] Тема *b*



22*в* [Allegro]




can_ta bo in ae_ter_num, can_ta bo in ae_ter_
bo in ae_ter num, can_ta_bo in ae_ter_num, in ae_ter_num
can_ta_bo in ae_ter num. can_ta_bo in ae_ter num
in ae_ter_num, can ta bo, can ta bo

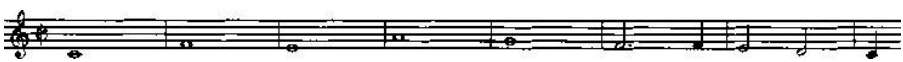
ос

о

Разумеется, в оффертории *МгзепсогШаз Иотт* нет прямого подобия строгому стилю. Произведение как целое Моцарт мыслит в русле тональной логики. допуская модуляции в далекие тональности. И в темах он настойчиво подчеркивает малосекундовые тяготения и легко привносит в них элементы хроматики. И конечно, в мелодическом облике полифонических линий очень мало или даже вовсе ничего не остается от спокойной, текучей уравновешенности хорового письма строгого стиля, с его мерой в распределении скачков и заполнений, протяженных звуков и равномерных фигураций-пробежек. Моцартовские темы здесь — это чаще всего «сгустки» активных, окрашенных речевой интонацией фраз, краткие и энергичные реплики, создающие динамичные переклички между голосами. Тем не менее оффертории — одна из вершин моцартовской контрапунктической техники. По нему можно судить, что в этой области одним из приоритетов Моцарта была изощренная комбинаторика тем — и в плане их производности (он с удовольствием применяет и зеркальные обращения, и ритмические сжатия и увеличения), и в особенности в плане их вертикальных сочетаний и перестановок.

Моцартовские хоровые полифонические темы разнообразны: от спокойных и ровных, гимнического склада напевов до экспрессивных, синтаксически дробных мелодий, полных изломанных хроматических ходов. Примером первых может служить тема фуги *Сит 5апс1о 8ртШ* из венской с-шоИ'ной Мессы КУ427/417а. Возможно, в представлениях Моцарта здесь тоже имелось в виду некое приближение к «строгому стилю», но, конечно же, и в звучании, и даже попросту в графике партитуры — будь то окончательный вариант или сохранившиеся предварительные штудии — безошибочно угадываются едва ли не самые простые, первые фуксовы разряды (Примеры 23а, б)[а]:

23а



Сит $ап _ сто 5р1 _ п _ ти, т §1о.

236



Путь в противоположную сторону (даже при отсутствии интенсивной хроматики и прихотливой ритмики) — энергичная тема фуги *П&шз/Шигае фпае* из Литании КУ243:

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР / *Моцарт как церковный композитор*

О
РР
н
о
&
сх
о
д
н



_ге _ ге по Ыз, пи _ зе _ ге _ ге по _ Ыз

Пример *а* — тема, *б* — набросок в четвертом фуксовом разряде *(СоШгарипсШт сит И$ашп$)*. Предварительные штудии к *Сит ЗапсЮ 8р1пШ* опубликованы в NN141, 1,5.5. 169-170.

Другой (в известной мере полярный) жанровый элемент моцартовской церковной музыки — виртуозный сольный вокал. Разумеется, в отличие от контра-пунктического стиля, его легитимность очень часто подвергают сомнению. Еще Эйнштейн явно с упреком пишет об «итальянском легкомыслии» Вольфганга и, скажем, о виртуозных колоратурах в *Pana ottpo!em* из Литании КУ125, которые «тенор поет, не краснея»[3]. Вообще вокальная виртуозность считалась, конечно же, неотъемлемым атрибутом оперы и в церкви выглядела не вполне уместной. «Было уже сказано, — наставляет Бенедикт XIV в своей энциклике, — что нет никого, кто бы не порицал театрального пения в церкви и кто не желал бы различия между сакральным церковным и мирским пением на сцене»[b]. Тем не менее — в особенности в Италии, несмотря на официальное давление Рима

и академические усилия Болоньи, — виртуозный вокальный стиль в церкви искоренить так и не удалось. Даже в начале XIX века биограф Гайдна Альберт Кристоф Дис вспоминал: «Я прожил двадцать один год в Риме и часто имел возможность наблюдать, в каком упадке пребывает там церковная музыка... Театральные арии с облигатным инструментом, а под конец сольный инструментальный концерт — обычное явление в римских церквях»[0]. Моцарт также отдал дань такому роду музыки — следует ли это считать простой уступкой моде и вслед за Эйнштейном расценивать как легкомыслие?

Самым знаменитым виртуозным церковным сочинением Вольфганга давно признан сольный мотет *Exu1Ше,]uЫ1a(e* КУ165/158а, сочиненный в январе 1773 года в Милане для знаменитого кастрата Венанцио Рауццини. По странной прихоти судьбы этот блестящий и стилистически совершенно светский мотет Моцарта сохранился в репертуаре певцов вплоть до наших дней, в то время как довенские сочинения «ученого» направления звучат чрезвычайно редко. Автор текста — праздничного-торжественного, призывающего души забыть о невзгодах, возрадоваться и «даровать полные горсти листвы и лилий» той, что признана «венцом из дев» [Деве Марии][11], — неизвестен. Общий дух его, впрочем, явно тяготеет к приподнятой взволнованности, присущей опере $епа 1770-х годов. Умело «развешанные» тут и там гирлянды колоратур, рассчитанных на отточенную технику кастрата, великолепно владеющего голосом, призваны вызывать ассоциации с роскошью праздничных одежд, украшенных драгоценностями, или вычурным изобилием барочного убранства алтарей в итальянских и южногерманских католических церквях.

Основой и художественной сутью виртуозного стиля был, конечно же, этот голос — голос кастрата или прошедшей сходную выучку певицы-сопрано, тот, что в иерархии музыкальных ценностей эпохи продолжал занимать исключительное положение. В стремлении музыкантов сохранить его в церкви была своя логика, хотя, разумеется, лишь единицы даже самых больших приходов могли позволить себе подобную роскошь. В письме к падре Мартини, описывая зальцбургскую музыкальную жизнь, Вольфганг сетует на отсутствие кастратов: «Они желают, чтобы им хорошо платили, а щедрость не принадлежит

а *Эйнштейн.* С. 310.

Ь Папа БенедиктXIV. *Агмшдш Нипс* от 19 февраля 1749 г., параграф 6. Цит. по: Ьир'.//д\%\-1апс1ег.НЪегол1/таё151его/Ы4аппи5.111т с *Дис Л. К.* История жизни... С. 82.

с! См.: *Лебедев С., Поспелова Р.* Ми$1са 1а(ша: латинские

тексты в музыке и музыкальной науке. СПб., 2000. С. 163-164.

о

Г--к числу наших пороков»[3]. Понятно, что сочинения, рассчитанные на великолепную вокальную технику кастратов, могли впервые возникнуть у него в период итальянских путешествий[15]. Впрочем, в Зальцбурге такие вещи (пусть и без блеска лучших итальянских солистов) тоже было кому исполнить.

Зальцбургская капелла в начале 1770-х годов имела нескольких весьма неплохих вокалистов. Один из них — бас Йозеф Майсснер — был известен в Европе и имел немало ангажементов, в том числе в Италии. Другие певцы не столь знамениты, но также отличались хорошим уровнем подготовки. Тенор Франц Антон Шпитцедер принадлежал к кругу близких друзей семьи Моцартов; в письмах Леопольд не раз упоминает его имя с неизменной симпатией. Музыкальное образование Шпитцедер получил в Зальцбурге в начале 1750-х годов, потом три года совершенствовался в Италии. Он владел органом, скрипкой, клавесином (и даже давал уроки). Известно, что еще по меньшей мере три певицы — Мария Анна Фе-земайр, Мария Анна Браунхофер и Мария Магдалена Липп — в 1760-е годы стажировались в Италии за счет средств, выделенных архиепископом Шраггенбахом. В письме из Парижа Леопольд с восторгом и нескрываемой гордостью пророчит: вскоре «в Зальцбурге будет такой двор, который силами собственных подданных привлечет внимание и вызовет удивление всей Германии»[0]. Анна Феземайр спустя несколько лет вышла замуж за вторично овдовевшего Адльгассера, а Мария Магдалена Липп стала женой Михаэля Гайдна. Именно она, вероятно, более всех выделялась своими вокальными данными, при этом, правда, бескомпромиссные формы ее религиозного рвения приводили Моцарта в замешательство, так что он удивленно замечает в письме к другу семьи аббату Буллингеру, как это она «с ее беспрестанными бичеваниями, власяницами, сверхъестественными постами, ночными молениями уже давно не потеряла свой голос»[11]. Тем не менее важные церковные сочинения Моцарта были написаны в расчете на голос этой «плачущей Магдалены», как он иронично называет ее в том же письме. Леопольд упоминает антифон *Ке%1па* сое// (очевидно, КУ127, май 1772 г.)[e], хотя вполне возможно, что и более ранняя *Яе§та соеИ КУ* 108/74<1, созданная за год до того, тоже могла быть написана для нее. Ни в первой, ни во второй нет недостатка в подвижных и изобретательных колоратурах (Пример 25), так что Моцарт явно не испытывал мук совести по поводу своего излишнего «итальянского легкомыслия»:



а Письмо от 4 сентября 1776 г. — *Bne/eCA* I. 5. 532.

Ь Предшественником *Exu1ше,]uЫ1a1e* можно считать сольный мотет (в виде речитатива и арии) *Eг%o ШегеЫ, ап дшз — Оиаеге зирета* КУ 143/73а, написанный, вероятно, также в Милане почти тремя годами ранее, в феврале 1770 г. и на вид сдержанно-скромный. Опираясь на сведения из моцартовской переписки и стилистические критерии, его принято датировать периодом первого итальянского путешествия. См.: ЫМАI, 3. Вё. 1.

8. IX. Сохранившийся автограф относится к 1772 г.; возможно, впрочем, что он представляет собой позднейший чистовик, с Письмо от 4 марта 1764 г. — *Bne/eCA* I. 5. 132.

***й* Письмо от 7 августа 1778 г. — *Bne/eCA* II. 5. 440.**

а.

ш

Н

и

в

ш

н

си

ш

X

X

о

е Письмо от 12 апреля 1778 г. — *Bne/eCA* II. 5. 337.

г»

о

«

н

о

&

Си

О

«

н

В 1777 году, когда Вольфганг, рассорившись с Коллоредо, отправился в Париж, тому все же удалось залучить на придворную службу настоящего итальянского певца-кастрата Франческо Чеккарелли. Вначале его голос не показался Леопольду примечательным: не понравилось пение «немного в нос»[a]. Впрочем, очень скоро он переменил свое мнение, да и Чеккарелли тоже сумел сориентироваться, оценить зальцбургское окружение, и уже через несколько месяцев стал, как сообщает Леопольд, ежедневно бывать у Моцартов, петь под аккомпанемент Наннерль и подыгрывать в струнных трио партию второй скрипки (иногда вызывая смех, так как только в Зальцбурге он впервые взял в руки инструмент)[11]. Позже Леопольд даже признался, что «за всю свою жизнь не встречал столь душевно открытого итальянца, не говоря уже о кастратах»'. Когда Вольфганг вернулся из злосчастного парижского путешествия, между ним и Чеккарелли также сложились явно приятельские отношения (Наннерль в дневнике фиксирует почти ежедневные визиты к ним итальянца). Позднее, в 1781 году Моцарт написал для кастрата концертную арию КУ374, да и многие сопрановые зоН в церковной музыке 1779-1780 годов тоже, скорее всего, предназначались для него. Во всяком случае, обнаруженная недавно более поздняя версия (вероятно, 1779 года) *ЕхиНаге,]иЫШе*, несомненно, звучала в Зальцбурге в его исполнении[11]. Конечно, Чеккарелли не был звездой масштаба Рауццини, но его появление в зальцбургской капелле наверняка отчасти скрасило Вольфгангу горечь возвращения.

Так что вокальная виртуозность в церковных сочинениях Моцарта зальцбургской поры не представляет собой чего-то единого и неизменного уже хотя бы потому, что сольные партии предназначались для разных певцов. В ранних сочинениях, созданных еще до итальянских путешествий — прежде всего в сольных фрагментах с-тоИ'ной *УЫзепИаш*-мессы КУ139/47а и *ОотШсш*-мессы КУ66, — она проявляется весьма умеренно. В этом видны следы влияния позднего Хассе, да и в целом более сдержанной по этой части венской традиции. В Италии Моцарт уловил и освоил более открытый, концертно-репрезентативный стиль вокальных украшений, заключенный в них элемент в некотором роде «спортивной» доблести и связанной с ней витальной силы. Подобный концертно-фигуративный стиль

прослеживается в музыке Моцарта вплоть до последних зальцбургских лет. Яркий пример — часть *ЬаиАак Оотгит* (Псалом 116/117), первой из двух *Уеврегае вокппев* (КУ321), судя по диапазону и обилию колоратур, рассчитанная на голос Чеккарелли. Разумеется, колоратуры в этой сольной части призваны подчеркнуть ее славильный, юбиляционный характер. В следующей Торжественной вечерне, сочиненной, видимо, годом позже, роль сольно-виртуозного начала скромнее, да и окраска его совершенно иная. Примером может служить одна из немногочисленных колоратур, а именно — в части *ВеаШв* г/> (Псалом 111/112), где она приходится на слова «...рог его вознесется во славе»:

а Письмо от 27 октября 1777 г. — *ВПе/еСА* II. 8. 87.

Ь Письмо от 6 и 12 апреля 1778 г. — *Впе/еСА* II. 5. 337.

с Письмо от 28 мая 1778 г. — *Впе/еСА* И. 8. 359.

3 *МйпмегК.* 1)се Ьек!сп Рамипвеп с!ег МоГетте *Ехи11а1е,]иЫ1а1е* XV165 // Мо/агГ 5ш<Иеп. Вс! 2. Ти1пп8,1993. 5. 124 ГГ.



Здесь на слове *ехакаЬШг* (вознесется) сперва восходящая, затем прерываемая волевыми скачками нисходящая и под конец вновь взмывающая вверх волна колоратуры имеет стилизованно-барочный, риторически-толковательный характер, уже несколько архаичный, подзабытый искусством итальянского виртуозного пения.

И все же в Зальцбурге сольный вокал в церковной музыке отнюдь не доминировал. В Италии — где именитые певцы редко служили в церковных капеллах, но их можно было ангажировать для особо торжественных случаев — все было совсем иначе. Здесь же основу капеллы составлял мощный хор, хороший оркестр, так что гораздо чаще вокал выступал во взаимодействии с хором. Тем более что с развитием йозефинистских реформ большие торжественные мессы кантатного типа с обширными сольными частями вышли из употребления и определяющим стал тип мессы Ьгеу1з. А во взаимодействии с хором менялся и сам облик вокальных соло. Леопольд в одном из писем в Мангейм рассказывает, что во время приема певцов в хор зальцбургского собора предложил одному из них спеть с листа мотет Вольфганга *А1та* 7)е/ ***сгеаЮт*** КУ277/272а[a]. В стилистическом отношении он

представляет собой нечто особенное. Прежде всего, в нем господствует кантилена, а не виртуозное пение. У Моцарта и раньше встречалось немало кантиленных частей в умеренном темпе, зачастую с явно выраженными танцевальными жанровыми прообразами и привычным «налетом» галантности. Но *A1ma йе1 сгеаЮт* выглядит иначе:

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР / ***Моцарт как церковный композитор***

О

m

н

о

а

О

н

27 АИевго



А1 _ та Эе _

1

сге _ а _ Ю _ п$ зе _ <3е1 ге _

1

рес.са _ (о _ пз



а

Письмо от 1 декабря 1777 г. — *Впе/еСЛ* II. 8. 156.



Эйнштейн, стремясь определить суть этой новизны, пишет: «После ученой, после мотетной, после галантной церковной музыки Моцарта наступает пора его песенной церковной музыки»[2]. Наверное, вряд ли стоит так уж жестко обозначать грани, как это делает Эйнштейн. Ясно, однако, что где-то около 1775—1776 годов в стилистике моцартовской церковной музыки появляются протяженные, спокойные и размеренные мелодии широкого дыхания, которые легко петь и солисту, и хору. В них нет ни технической изощренности виртуозного вокала, ни синтаксической дробности галантной кантилены. Ну а если попытаться уловить общий характер нового мелодического стиля, то определение, предложенное Эйнштейном, кажется все же не слишком точным. Вернее было бы говорить не о песенности, а о *гимничности* — ее особый тон Моцарт постепенно открывает для себя и делает одной из важных примет своего индивидуального церковного стиля. Вершиной в этом отношении и до настоящего времени одним из самых известных моцартов-ских духовных сочинений можно считать псалом *Ьаис!Ше йоттит* — пятую часть Торжественной вечерни КУ339, написанной в последний зальцбургский год.

Здесь вновь уместно возвратиться к хору. Хоровая речитация или псалмодирование, наряду с полифонией, также считались неотъемлемой и весьма характерной частью церковной музыки. Более того, клерикальные круги выступали за всяческое увеличение ее веса (в чем, кстати, с ними полностью солидаризировались и реформаторы-йозефинисты). В уже упомянутой энциклике 1749 года папа ссылается на положение Триденского собора, где говорится, что все священнослужители обязаны лично принимать участие в церковных службах с тем, чтобы «славить имя Господне в гимнах и песнопениях — с благоговением, чистотой и благочестием, также и в хоре, предназначенном для псалмодии». «В сравнении с саШо р1апо и простой псалмодией, если таковые хорошо исполнены, — указано далее в энциклике, — виртуозничания во всяких музыкальных гармониях ушам, исполненным благочестия, кажутся смешными.

Потому-то сегодня верующие избегают посещать церкви коллегиальные и приходские и более охотно идут в монастырские, в которых... псалмодируют правильно, со сдержанностью и умением». Папа не останавливается даже перед тем, чтобы напомнить постановление Сомурского собора 1253 года: «Ни одна часть хора не должна начинать пение стиха в псалме, пока его не закончит другая часть хора»[Ь], то есть ради простого псалмодирования готов поставить под сомнение даже полифонический склад, укоренившийся в церковной музыке.

а *Эйнштейн.* С. 320.

Ь Папа Бенедикт XIV. *Аппиз* <?ш *кипе* от 19 февраля 1749 г., параграф 2. Цит. по: Ьир://сИё1-

1апдег.НЬегол1/та§151его/Ы4аппи5.Ь1т

Псалмодия, то есть такое изложение хоровой партии, когда все голоса поют в едином ритме, заданном синтаксической и метрической структурой текста, встречается довольно часто. Стремление (в особенности со стороны служителей церкви) придать ему главенствующий статус как раз и объясняется первенством в нем «слова». Функция же музыки — ритмически координировать и упорядочивать массу голосов. Конечно, такая подчиненность Моцарту явно не по душе, и он избегает длительных речитаций в ритме стиха на одной ноте или одном аккорде. Он вносит в псалмодию, даже при многократном повторе звуков в верхнем голосе, интенсивное гармоническое движение, а еще чаще наделяет партию сопрано пускай и довольно скромной, но вполне оформленной мелодией.

В больших моцартовских мессах кантатного типа псалмодия встречается реже, чем в мессах **6**геУ**18**. И это легко объяснимо. Применяя ее, можно было весьма энергично и компактно изложить части мессы с обширным текстом, а именно — О1опа и Сгес1о. Эти краткость и лапидарность — как раз то, за что ратовали просветители-рационалисты и утилитаристы разных рангов, в том числе и император Иосиф II, и архиепископ Коллоредо. Нельзя сказать, чтобы они прямо настаивали именно на расширении роли псалмодии — так далеко в сферу компетенции капельмейстеров и композиторов власть имущие и духовные лидеры не вникали. Но «выигрыш по времени», сведение на нет разной излишней (на их взгляд) музыкальной декоративности всячески приветствовали. Вплоть до того, что поощрялось — уже совершенно вразрез с требованиями энциклики! — одновременное пение разных строф текста (так называемая политекстура), как, к примеру, в *Малой органной мессе* Й. Гайдна *(К1ете Още1те$$е* — НоЬ. XXII, 7), где 01опа по длительности укладывается едва ли не в минуту.

Моцарт нигде не применяет подобную политекстуру в хоровом изложении, допуская ее лишь в редких ансамблевых фрагментах (как следствие контрапунктического изложения). Что же касается псалмодии, то в отношении к ней явно прослеживаются определенные тенденции. В ранних мессах (М**188**а ЬгеУ**18** КУб5/61а и вплоть до *Миа т Нопогет 88:т“е Тппйат* КУ 167) псалмоди-ческие эпизоды не слишком велики, они контрастируют сольно-ансамблевым (наподобие концертного принципа ШШ-ьой) либо хоровым полифоническим. Однако со временем, по мере того как заповедь «краткости» усиливает давление, место, занимаемое псалмодией, расширяется. В особенности это заметно в мессах 1775—1776 годов. Характерный пример — Месса KV 220/1966: здесь в С1опа даже краткий заключительный фрагмент *Сит 8апсЮ 8ртШ* вразрез с традицией, которой Моцарт ранее неукоснительно следовал, изложен не в виде фуги или фугато, а в простом аккордово-псалмодическом складе. Ровно то же происходит и в следующей части — Сгейо, где фраза *Е(\Иат \егйип $еасиИ,* также зачастую служившая основой для фуги, дана в виде хоровой речитации длиной всего в полтора такта, и лишь заключительное *Атеп* распето чуть более разнообразно. Еще радикальнее Моцарт поступает в Мессе КУ259, где практически вся часть Сгейо изложена в псалмодической манере лишь с кратковременным переключением на ансамбль на словах *Е{ тсатаШ* и *Е1 т 8рт(ит 8апс1ит.*

Видимо, именно усиление роли псалмодии дает исследователям основание негативно оценивать отдельные зальцбургские мессы **6**геУ**18** Моцарта. Так, Эйнштейн, отмечая «торопливое изложение текста, чаще всего в гомофонно-концертном стиле», рассматривает упомянутую выше Мессу КУ 220/1966 как «самое слабое, самое зальцбургское из его церковных сочине-

I/*)
Г"-
о.
ш
н
о
ш
2
н
о.
ш
з:
о

о
рр
н
о
си
Р
Л
О
РР
н

ний», недоумевая, как это Моцарт мог передать ее, наряду с контрапунктически изощренным *МиепсогсИаз* КУ222/205а и «Малой Сга/о-мессой» КУ192/186Г, прелату аугсбургского монастыря Св. Креста[3]. «Зальцбургское» следует здесь понимать как «конъюнктурное», как несущее на себе следы уступок «антимузы-кальным» требованиям архиепископа Коллоредо. Столь же сдержан Эйнштейн и в оценке *ОщеЫо*-мессы, с иронией отмечая, что «ее Сгейо — оно состоит всего из 84 тактов — является в этом смысле, так сказать, рекордным»[1"].

Действительно, не следует ли считать псалмодию проявлением мо-цартовского профессионального равнодушия, знаком некоторой «эстетической деградации», свидетельством подчинения композитора внешним нормам, к которым его собственное художественное чувство остается безучастным? Пожалуй, ситуация здесь несколько более сложная. Ведь Моцарт использовал псалмодию и до того, как вкусы и распоряжения Коллоредо обрели для него административную силу. Да и в зрелых, но написанных без оглядки на архиепископа, имеются псалмодически оформленные фрагменты. Взять, к примеру, тот же мюнхенский оффертории КУ222/205а, где первая строка двустишия — *МгвепсопНав ИотШ* — на протяжении всего сочинения поется в простом аккордовом псалмодическом складе. Или в Литании «Святого причастия» КУ243 в частях *НовИа вапсш* и *Тгетеп-ёит* в хоровом изложении чередуются фрагменты со свободным мелодическим развитием и близкие простой псалмодии. Таким образом, Моцарт сам охотно избирал для хоровой музыки псалмодический склад, по крайней мере, как «фон», на котором другие музыкально-тематические построения звучат более «рельефно» и выразительно. Даже тогда, когда вся часть мессы почти целиком построена на псалмодии, как Сгейо в Мессе КУ259, она все-таки служит фоном для ВепейкДш с его блестящими концертными органными $о1о.

Еще один важный для моцартовской церковной стилистики вопрос — о роли инструментального начала. Как ни странно, но

этот вопрос имеет отношение в первую очередь к жанровому статусу сочинений и лишь во вторую — к их характеру или колориту. Конечно, главными критериями в различении праздничных ггшха коктшк и простых обиходных ппхха Ъгеув служили их протяженность и композиционное строение[3]. Но значение имел и оркестровый состав. В обычных воскресных службах он ограничивался, как правило, так называемым церковным трио — двумя партиями скрипок и Ъазао сопДпио в виде контрабасов, фаготов (иногда виолончелей) с органом, поддерживающим аккордовую вертикаль[11]. Хоровые партии (все, кроме сопрано — то есть альты, тенора и басы) обычно дублировались тремя тромбонами там, где нужна была плотная звучность. В торжественные мессы наряду со всем этим допускались также разнообразные дополнительные инструменты, в первую очередь духовые (гобои, валторны[3]), а в особо торжественных случаях — трубы с литаврами.

а *Эйнштейн.* С. 316—317.

Ь Там же. С. 320.

с Торжественные мессы были масштабнее и строились по «кантатному» принципу, в то

время как в «кратких» мессах эти части ужимались до величины, сопоставимой по протяженности со всеми остальными.

б В «церковном трио» отсутствует партия альтов, и такой состав следует считать типичным для

моцартовских зальцбургских сочинений. Не появление в оркестре — свидетельство либо экспериментов, либо того, что произведение предназначалось не для зальцбургской капеллы.

е Леопольд Моцарт указывал, что в составе капеллы на 1757 г. валторны отсутствовали

и, соответственно, не звучали в соборе. Но, видимо, вскоре после этого они появились, так как фигурируют во многих церковных сочинениях 1770-х гг.

С начала же 1770-х годов, когда протяженные мессы кантатного типа ушли из обихода, а торжественные и краткие мессы уже не столь принципиально отличались по композиции, именно оркестровый состав стал решающим фактором в определении «жанрового наклонения» церковного опуса. Об этом можно судить и по реплике Моцарта из письма к падре Мартини, где он подчеркивает, что месса, которую служит сам архиепископ, — пусть и краткая — «должна быть со всеми инструментами — трубами и литаврами...»[3]

По этому критерию лишь немногие из моцартовских

церковных сочинений могут быть отнесены к чистому типу ЪгеУ**18** — это Месса *m й* КУ65/61а, Месса *m C* КУМО/АпЬ. 2356, Месса *m* Л КУ194/186Н и Месса *m B* КУ275/2726. Все они довольно компактны, и оркестровый состав в них исчерпывается «церковным трио». К ним стоит причислить еще, пожалуй, совсем раннюю Мессу *m O* КУ49/476: здесь в оркестре добавлены лишь альты — знак того, что сочинение писалось в расчете на исполнение в Вене в 1768 году. В том же составе написаны первая Лоретанская литания КУ109/74е, а также некоторые из оффертория-мотетов (в том числе мюнхенский *МйепсогсИаз йотШ* КУ222/205а и поздний венский *Аге уегит согрш* КУ618), что косвенно указывает на их предназначение для сравнительно простых, обиходных служб.

Переходным типом следует считать те, где к «церковному трио» добавлены две трубы. Одна из таких месс — «Малая *Сгейо*-месса» КУ 192/186Г — первоначально вообще не содержала партии труб, а после того, как они были дописаны, скорее всего, могла исполняться как с трубами, так и без. Возможно, то же относится и к Мессе КУ220/1966. Именно к ним обеим как нельзя лучше подходит термин, иногда фигурирующий в моцартовской литературе — гш88а ЪгеУ**18** 8о1ет-**Ш8,** то есть месса, пригодная как для обиходных, так и для праздничных служб. В других применение труб с литаврами кажется более стабильным. В таком же составе написаны и все моцартовские вечерни — как ранняя, состоящая всего из одного псалма и Магнификата КУ 193/186§, так и обе поздние, написанные в последние зальцбургские годы — *Уехрегае хокппех* КУ 321 и 339.

Все остальные моцартовские мессы и другие церковные сочинения следует отнести к «торжественному» типу; в них применен разнообразный расширенный состав. Это может быть, помимо труб, просто пара гобоев, как в «рождественских» мессах 1775—1776 годов (КУ258, 259) и ноябрьской Мессе КУ257 1776 года, или кроме пары гобоев и труб, еще пара валторн (М**188**а 1оп§а КУ262/246а и «Коронационная» месса КУ317), или не валторн, а облигатных фаготов (Месса КУ337), или — самый торжественный вариант — учетверенный состав труб и гобои («Троицкая» месса КУ167)[ь]. Как видно, трубы и литавры присутствуют неизменно. Несколько более изысканны по составу литании: впрочем, самая «торжественная» из них Литания «Святого причастия» КУ 125 — с литаврами, парами труб, валторн и гобоев (меняющихся на флейты) — по составу идентична торжественным мессам. В остальных же трубы и литавры отсутствуют и помимо «церковного трио» с тромбонами и альтами (8ю!) имеются гобои и валторны (вторая Лоретанская

литания КУ 195/1866), а также облигат-

а Письмо от 4 сентября 1776 г. — *Bne/eOA* I. 5. 533.

Ь Четыре трубы, помимо этой Мессы, применены только в больших «кантатных» мессах

1768—1769 гг. — *«№e1$enИаив*-мессе» КУ139/47а и *«ОотШсиз*-мессе» КУ66. В обоих имеются также гобои и альты. В последней гобои иногда меняются на флейты и также добавлена пара валторн.

Г"-
г-
о,
ш
н
и
и
2
н
a.
ш
Э
Х
о
о
«
н
о
л
о
«
н

ные фаготы и флейты (в замену гобоев — Литания «Святого причастия» КУ243). Последняя, кстати, самая обширная по инструментальному составу (исключая лишь раннюю большую *БотШсиз*-мессу), что косвенно указывает на ее особое положение среди зальцбургских церковных сочинений Моцарта.

И все же инструментальное сопровождение в моцартовской церковной музыке отмечено некоторой печатью архаики. В нем еще ощущается представление об оркестре как о «сопутствующем декоре», составляющем главным образом атрибут «торжественности». Во многих случаях оркестр дублирует хоровые партии либо ограничивается скромным аккомпанементом. Редко когда оркестровые эффекты выходят на передний план. В ранние и зрелые зальцбургские годы можно вести речь лишь об отдельных находках. Например — в СгисШхик

из *«ИЫзепкаиз»*-мессы КУ139/47а, где приглушенный сурдинами унисон кларино и труб в низком регистре сообщают звучности совершенно неожиданный, словно «испепеленный» колорит. Но подобных выходов за пределы вполне обычной и общепринятой оркестровки не много. Еще один особый случай — уже упомянутая часть \йапсит из Литании КУ243: валторны, гобои и фаготы (высвобожденные из партии *согШпио),* объединившись с «облигатным хором» тромбонов (полностью автономных по отношению к размеренному, унисонному сапШз'у хора), призваны изобразить некий мощный, словно бы вселенский оркестр или грандиозный небесный орган.

Картина заметно меняется после возвращения из парижского путешествия. Моцарт начинает весьма интенсивно, самостоятельно и разнообразно использовать духовые, в том числе в солирующей, а иногда и в концертирующей роли. Яркий пример — А§пш Эе**1** из Мессы КУ337, где сопрано (очевидно, Чекарелли, которому в виде исключения были дозволены обширные соло) плетет тонкие вокальные арабески в окружении группы «кончертанте» — солирующих гобоя, фагота и облигатного органа.

Помимо колористической у оркестра в духовных сочинениях Моцарта имеется еще одна, гораздо более важная функция — композиционная. Уже в ранних мессах Моцарт довольно часто использует характерные оркестровые тематические образования или даже фактурные элементы для того, чтобы организовать некие скрепляющие тематические линии и арки внутри протяженных частей. Иногда он даже избирает какую-либо инструментальную мелодическую фигуру в качестве ключевого, сквозного элемента — некий общий знаменатель, позволяющий объединить разнородные по тексту и вокальной фактуре фрагменты. На таком принципе строятся отдельные разделы или даже целые части мессы. Яркий пример — *01опа* из Мессы *т С* КУ258, словно «нанизанная» на сквозную мелодическую фразу скрипок, путешествующую по разным регистрам, тональностям и претерпевающую всевозможные вариантные изменения. Поначалу она служит фоном для контрастного сопоставления мощных хоровых и напевных сольно-ансамблевых фрагментов, проведенных поочередно в тональности тоники и доминанты (разделы *С1опа т ехсеШз Бео, Сгайаз а§тиз ИЫ* — 1иШ, *Ьаийатиз 1е* и *Ботте Бейз* — ансамбль солистов). Вслед за этим на ее фоне проходит *юШзрессаХа тшиИ* (на модуляции из а-шо11 в Г-то11), и после предыкта (также на основе этой оркестровой фразы) возникает столь же краткое, сколь и прихотливое фугато *Сит ЗапсХо ЗртХи* (двухголосный канон у басов и альтов,

повторенный через несколько тактов квинтой выше у теноров и сопрано в виде ответа), на время которого сквозная оркестровая фраза замолкает, но лишь затем, чтобы вступить вновь, отмечая коду всей части.

оо

Г-

Вообще же Моцарт очень рано почувствовал и осознал потребность в некоем музыкальном объединении крупных частей мессы, прежде всего Сгебо. Это очевидно уже в его «Троицкой» мессе КУ167. Правда, и в ее третьей части еще есть следы «кантатного» принципа: *Е(тсагпаШз, Е1 т 5рт1ит 5апс1ит,* а также *Е1 уНат уеШип заесиН* отчетливо выделяются в самостоятельные разделы. И это при том, что в Мессе совершенно отсутствует характернейший признак кантатной структуры — сольные голоса и замкнутые номера в виде арий. Главное, однако, в том, что все Сгебо проникнуто стремлением к композиционному единству. В нем угадывается циклическая структура венской симфонии — быстро-медленно-менуэт-финал, — но поверх этого цикла прочерчены мощные тематические связи. Живая и энергичная фраза скрипок, изложенная контрапунктом к *Ра(гет оттро1еп!ет,* становится основой и для *Е(гезиггехИ,* и для *Е(ипат запсшт:* четырехголосное хоровое фугато на основе размеренного поступенного восхождения в объеме квинты (*Е1 т ипит Оотгшт)* повторено на другой высоте со словами *ОепИит, поп /асШт,* а также значительно позднее на слова *Е1 азсепсШ* и *Е{ ехрес1о,* причем в двух последних случаях как нельзя лучше соответствует символическому смыслу слов о «восхождении Иисуса на небеса» и об «ожидании воскрешения из мертвых». Есть в Сгебо еще и другие тематические повторы, но венчает все возвращение скрипичной фразы на финальном *Amen,* замыкающее всю композицию в некое подобие грандиозного рондо.

Другое, еще более радикальное решение Моцарт опробовал через год в «Малой Сгебо-мессе» *т Е* КУ192/1861'. Здесь в качестве своеобразной сверхтемы он избрал четырехзвучный мотив (использованный впоследствии в финале Симфонии КУ 551 «Юпитер»). Вместе со словами *сгебо, сгеёо* этот мотив проходит сквозь всю третью часть Мессы, повторяясь семь раз. Помимо этого на его основе строится еще и раздел *Сгиа/исиз* с другой подтекстовкой[3], а также фугато *Ег у'йат уепШп заесиН, amen.* Разумеется, мотив этот предстает в различных вариантах гармонизации и контрапунктических сочетаний, выстроенных в определенную драматургию: от простого контрапункта ко все более тесным стреттам (см. Примеры 28а, *б),* от наименее замкнутого каденцеобразного оборота в начале — к самому

глубокому, с фундаментальным ходом баса в конце части (Примеры 29а, *б, в)*.

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР */ Моцарт как церковный композитор*

О

аэ

Р

сх

о

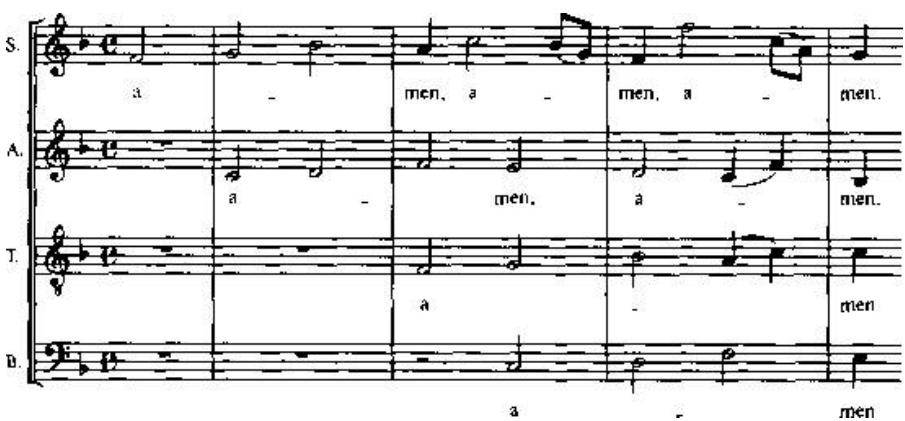
я

н

28« [АНеˆго]



Здесь — т. 57—61 — мы имеем еше один пример «политекстуры», которая у Моцарта хоть и не часто, но все же встречается.

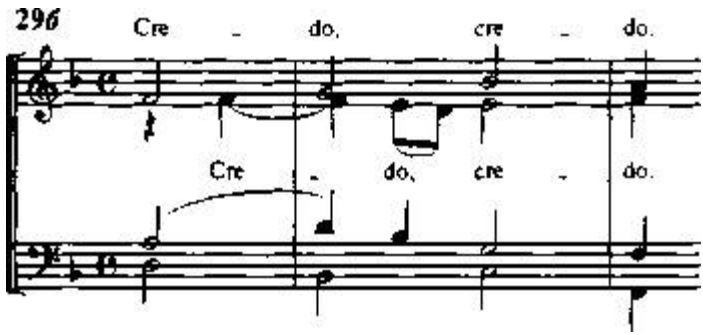


[АПеˆго]

29л Сге _ до,

сге _ до.





Сге . до. сге _ до.

29в Сге _ до. сге _ до.



Аберт склонен оценивать это Сгедо как «наиболее цельную часть Мессы из всех, созданных Моцартом в своей юности»[3]. И действительно, Моцарт, по-видимому, и сам считал плодотворными опробованные здесь принципы, разрабатывая их в последующих сочинениях. В Мессе КУ262/246а, возникшей, по нашему мнению, год спустя[6], он избегает традиционного для *ВепесИсШз* двухчастного строения с повторением фуги *Нозаппа т ехсеШз* и подобным же способом пронизывает небольшим фрагментом на эти слова всю часть. Но еще более удачным претворением и развитием этого принципа можно считать Сгедо из Мессы КУ257, где Моцарт вновь использует «сверхтему» на слова *сгеёо, сгейос*. На этот раз, однако, он отказывается от особых

контрапунктических или гармонических приемов в развитии тоПо, оставляя за ним главным образом функцию комментария, сопровождающего и скрепляющего всю часть. Впрочем, в нескольких моментах он не удержался от новых эффектов, производящих ошеломляющее впечатление: хоровая фактура расслаивается наподобие много-

а *Аберт* 1,1. С. 385.

Ь О нашей версии датировки этой моцартовской Мессы см. предыдущую главу. С. 139. с Моцарт и в Мессе КЛ/257 использует тот же четырехзвучный *сгебо*-мотив (правда, на

этот раз в части Запеню), в связи с чем за этой Мессой закрепилось также наименование «Большой *Сгейо*- мессы».

хорных композиций, когда одна часть хора скандирует главное шойо, в то время как другая выводит нечто вроде имитаций на слова *Бейт ёе Бео, 1итеп ёе 1итте* или *Сщиа ге§т поп егё/1ших,* а в заключительной части даже на три текста: *Сгеёо, Е{ уёат* и *Атеп":*

30 [МоКо а Иецго [



Все это — свидетельство целенаправленного поиска других, не «кан-татных» принципов построения крупных частей месс. Стоит, впрочем, отметить, что все подобного рода смелые новации Вольфганг позволял себе в музыке, которая, вероятнее всего, не предназначалась для архиепископских ушей. Ведь приведенные примеры взяты из сочинений, написанных не к службам архиепископского чина: из «летних» месс 1773—1775 годов, а также из возможной «Шпаур-мессы» ноября 1776 года[ь].

Что же касается действительно кратких пасхальных или рождественских месс, явно созданных во вкусе патрона, то в них Моцарт, конечно же, не ставит себе столь захватывающих музыкальных задач, хотя все равно не упускает случая найти занимательные решения. В частности, в Мессе КУ220/1966 он едва ли не впервые задумался о том, чтобы тематически замкнуть всю композицию, положив в основу завершающего *Бона поЫз расет* музыкальный материал начального Купе[c]. Приемом этим он затем воспользует-

а Такого рода «политекстурные» эксперименты в 1770-е хоть и выглядели весьма смелыми, но, видимо, еще допускались. Несколько позднее, как утверждает К. Саква, ссылаясь на Р. Хааса, «...это четырнадцатикратное повторение возгласа "сгеёо", затрудняющее восприятие текста из-за полифонических наложений, казалось настолько нарушающим традиции богослужения, что в старом издании партитуры (ВгеПкорГ& НаПе! N0. 385.*1л1ргщ,* 1803) оно было опушено» *(Аберт* 1, 2, комментарии. С. 537). Зенн приводит сведения о том, что в этом издании Мессы в Сгеёо выпущены в целом 105 тактов оригинала, в том числе 76 тактов, содержащих мотив «Сгеёо». См.: ЫМАI. М& 1. Вё. 3. 5. XIV—XV.

Ь Подробнее см. об этом на с. 138 наст. изд.

с Зенн полагает, что образцом для Моцарта могли послужить мессы Йозефа и Михаэля Гайднов. См.: 1ММАI, \\& 1. Вё. 2. 5. XIV.

оо
о,
ш
ь
и
«
ш
2
н
Сь
Ш
Х-
Х
О
*
О
Х
н

о
Д)
о
ю
н
ся в «Коронационной» мессе КУ317, а также — и, пожалуй, ярче всего — в Литании «Святого причастия» КУ243, где заключительное *Мкегеге поЫз* почти без изменений возвращает начальную тему Купе.

Есть у Моцарта и свои собственные идеи в понимании большого многочастного церковного сочинения как единого цикла. Их самым отчетливым выражением можно, опять же, считать уже названную Литанию, на которую — как это заметно по всем признакам — не распространялись эстетические устремления архиепископа к разумной экономии «декора» и времени. Литания как жанр, безусловно, сама подталкивала к подобному решению, так как представляла собой простую последовательность молитвенных возгласов, в определенном смысле совершенно равнозначных. Ясно, что все они должны были объединяться по принципу оттенения в некий род сюиты с традиционными частями Купе и А§пи$ 1Эс1 в качестве обрамления. Разнообразие становилось задачей музыки: контраст возникает как между различными вокально-инструментальными составами (хоровой, ансамблевый, сольный), так и между разными церковными «стилями». Они выступают здесь временами едва ли не в образцовом виде, развернутые до масштабов целой части.

Три из девяти таких частей отданы во власть сольному пению, что вызвало негативную реакцию Аберта (столь же ожидаемую, сколь и совершенно незаслуженную), не упускающего случая попенять Вольфгангу на то, что тот «снова впадает в бравурный оперный стиль»[8]. Аберт не прав уже хотя бы потому, что лишь одну из трех — *Рагтз у1уш* («Хлеб живой, сошедший с небес») — можно без оговорок считать арией в бравурном стиле. Однако истоки этого стиля не в галантной оперной героике, а в восторженной юбиляцион-ной экзальтации славильных церковных песнопений. И конечно же, контраст между этой частью и предшествующим ей Купе (выдержанном в псалмодической и «песенной» манерах) выглядит чрезвычайно рельефно. Остальные две арии — *Бикттит copy'тит* («Сладчайшее пиршество, коему ангелы прислуживают») и А§пш Бе1 — никак нельзя считать бравурными, хотя в них и нет недостатка в колоратурах. В первой из них угадываются черты галантного менуэта, но он до предела смягчен и идеализирован гибкой и

нежной кантиленой, поддержанной воздушным тембром флейт. Во второй — черты стилизованной «сельской» канцонетты, чей пасторальный облик вполне соответствует идиллическому духу, издавна присущему этому молитвенному обращению к «жертвенному агнцу».

Между первыми двумя ариями помещены три ансамблево-хоровые части (*УегЬит саго /асШт — НозМа запсШ — Тгетепйит),* где молитвенные антифоны чередуются с драматическими хоровыми возгласами. Вместе они образуют самый мистически углубленный, полный тревожных сакральных тайн раздел Литании, контрастный как по отношению к витальной силе *Рапш укиз,* так и к светлым, «небесным видениям» *БиШззтит.* Но после второй арии контрасты еще нарастают: за ней следует громогласный, словно льющийся с небес хорал Кш-*(китъ,* за которым вступает грандиозная двойная фуга *Ргпˆиз/ иШгае §1опае* («Залог грядущей славы»), сменяемая, в свою очередь, идиллическим напевом А§пш Оег

а *Аберт* I, 2. С. 43.

Ь *ИаПсит* (от лат. у/*я гесит* — путь с Тобой) обозначает в римской церковной традиции

последнее причастие умершего, символическое посмертное приобщение к телу Христову перед странствием из этого мира к вечной жизни.

сч

00

Таким образом, принцип нарастания контрастов становится здесь сквозной идеей циклической композиции. Такого же рода нарастание Моцарт использует позже в своих вечернях 1779—1780 годов. И там прямое сопоставление фуги *ЬаидаГе риеп,* выполненной в подчеркнуто архаической манере, с кантиленно-ариозным *Ьаи-сШе Боттит* составляет одну из важнейших стадий драматургического развития. Особенно ярко этот контраст выступает в *Уезрегае* КУ339, где Моцарт воспользовался для фуги мрачной темой *Сит 8апсй$ 1шз* («Со святыми твоими») из Реквиема М. Гайдна[3], вслед за которой сопрано поет светлый гимн *Ьаидаге Боттит* — одно из самых знаменитых и идеальных моцартовских творений.

Последняя Литания и поздние вечерни выявляют одно из коренных свойств моцартовской церковной музыки: все составляющие того, что подразумевалось тогда под понятием «церковный стиль», поданы в них предельно рельефно и даже демонстративно. Конечно, в кратких обиходных мессах эти контрасты сильно нивелированы. Доминируют простая, ясная хоровая псалмодия и энергичное симфоническое развитие. Но и в

них, пусть и не в развернутой форме, а лишь в отдельных компактных фрагментах, Моцарт не преминет воспользоваться яркой имитацией или эффектным вокальным соло. Там же, где он получает свободу действий, с наступлением его творческой зрелости все стороны церковной музыки выступают во всем многообразии и богатстве.

Уже во времена Моцарта его мастерство в духовных жанрах признавалось всеми, кто был знаком с его творчеством. Наглядное свидетельство — то, что для коронационных торжеств ив1791-м,ив1792 годах венский двор выбрал именно его мессы, подготовленные к исполнению капельмейстером Сальери. Рохлиц писал в лейпцигской AM2:

> Он был именно тот человек, кто церковную музыку, ныне обесцененную,

мог поднять до высоты, ей надлежащей — водрузить на трон над всеми другими родами музыки. В этой сфере он стал бы ведущим композитором в мире — ведь это его последнее сочинение [Реквием] представляет собой, согласно единодушному суждению всех знатоков (даже тех, кто в остальном не считают себя друзьями Моцарта), самое совершенное творение из тех, что может предъявить новейшее искусство[ь].

Нимечек также полагал, что «церковная музыка была излюбленной специальностью Моцарта» и что «сила Моцарта в этом роде музыки проявилась бы в полной мере, если бы ему действительно довелось служить в соборе Св. Штефана»[3]. Ему же принадлежит свидетельство (вероятно, со слов Констанцы) о том, что Моцарт сам считал «высокий патетический стиль церковной музыки чрезвычайно созвучным своему гению»[11]. Правда, все эти суждения основывались прежде всего на впечатлениях от моцартовского Реквиема, исполненного впервые 2 января 1793 года в Вене по инициативе ван Свитена и, вероятно, имевшего большой резонанс. Что до всех остальных сочинений (в особенности зальцбургских), то они долгое время оставались не слишком известны.

а Имеется в виду Реквием с-то111771 г. на смерть архиепископа Шраггенбаха (ЗТ 155),

хорошо знакомый Моцарту, поскольку он сам принимал участие в заупокойной службе.

Ь *Рохлиц.* С. 109-110.

с *ЫхетеюНек Р. Х.* 1_еЬеп дез к. к. КареНте151ег... С. 82.

д ТЪШ.8.33.

сл

оо

а.

ш
н
и
>з:
ш
н-
0-
и
X
X
о
о
со
н
о
л
о
со
н

Лучше всех о качестве зальцбургских церковных опусов свидетельствует сам Моцарт. В письмах из Вены он просит отца «с оказией выслать еще кое-что — например, мои мессы и две вечерни — все это для того, чтобы дать послушать барону ван Свитену»[a]. Здесь речь идет преимущественно о тех, что возникли в поздний зальцбургский период, в 1779—1780 годах: о мессах КУ317 и 337, а также, возможно, последней «предпарижской» Мессе КУ275/272Ь[b] и о двух масштабных торжественных вечернях. Все эти сочинения не померкли в глазах Моцарта даже после знакомства с ораториями Генделя и инструментальными произведениями Баха, которые были в коллекции ван Свитена. Возможно, со временем Моцарт испытывал к ним уже меньший интерес, однако он сам способствовал исполнению некоторых из них в Вене и Бадене в 1790—1791 годах[c]. Инициатором баденского исполнения был приятель Моцарта, регент местного церковного хора, школьный учитель Антон Штолль, помогавший ему устраивать на лечение Констанцу[11]. Не исключено, что знакомство с этой музыкой венских ценителей, навещавших курорт, послужило причиной ее выбора для коронационных торжеств в Праге[6]. Так что, судя по всему, Моцарт явно не стремился предавать забвению свое зальцбургское наследие.

Суждения о нем и оценки последующих времен также весьма противоречивы. В XIX веке Франц Ксавер Витт — основатель Всегерманского союза св. Цецилии (сообщества католических церковных музыкантов) — рассматривал его как проявление

глубокого упадка всей музыкальной церковной традиции. Он горячо призывал к возвращению «истинного облика» церковной музыки, чье воплощение видел исключительно в григорианике и ренессансной хоровой полифонии палестриновского толка, и яростно выступал против «использования в церкви оперы, состоящей из одних непристойностей, изображенных лишь ради дышащей сладострастием музыки»[1]. Возмущение Витта вызвало, в частности, почти полное мелодическое сходство сопранового соло в А§пш Ое1 из «Коронационной» мессы КУ317 с арией Графини *Иоуе зопо* из III акта «Свадьбы Фигаро». Витт, конечно, не прав, полагая, что ария была взята из оперы в мессу. Поскольку моцартовская «Свадьба» возникла только семь лет спустя, гораздо больше оснований вслед за Стендалем утверждать обратное: Моцарт не остановился перед тем, чтобы возвысить оперу с помощью самого

а Письмо от 12 марта 1783 г. — *Bne/eCA* III. 5. 259.

Ъ Таково предположение Г. Айбля, основанное на ее наличии в числе других в архиве ван Свитена. См.: *Bne/eCA*УI (КоштеШаг). 8. 135.

с Месса ЬгеУ15 КУ275/272Б, возможно, исполнялась в церкви пиаристов (один из монашеских орденов; Вена, предместье Йозефштадт), куда Моцарт намеревался определить в школу своего старшего сына Карла Томаса и где его просили продирижировать мессой. См. Письмо от 12 июля 1791 г. — *Bne/eCA* IV. 8. 152—153. Она же прозвучала 10 июля 1791 г. в Бадене, а за год до того 13 июня 1790 г. там исполняли даже «Коронационную» мессу КУ317. Упоминание об этом содержится в письме Моцарта к М. Пухбергу из Бадена — см. Письмо от 12 июня 1790 г. — *Bne/eCA* IV. 8. 110, а также комментарии: *Bne/eCA* VI. 8. 396 и 8. 410.

<3 В архиве Штолля помимо *А»е уегит согриз* КУ 618, сочиненного специально для него, впо

следствии обнаружились автографы «Коронационной» мессы КУ317, фрагмента вечерни (псалом *От(Вотмиз* и *Ма§п(/ 1 са 1)* КУ193/186^, Мессы ЬгеУ15 КУ194/186Н и двухкорного оффертория *УепНерориН* КУ260/248а. Все эти сочинения, по-видимому, тоже прозвучали в Бадене в начале 1790-х гг.

е Возможно, даже обеих С-ёигных поздних зальцбургских месс. См.: *КоЬЫпз ЫпЙоп Н. С.*

1791: МогагГз 1а81 уеаг. Ц, 1989. Р. 111 & 114.

Г *РеИегег К. С.* Могагез ЮгсНеппншк. 8а12Ьигв, 1955. 8. 11. Цит. по: *Юонг Г.* Указ. соч. С. 128.

Т*-

прекрасного церковного напева[8]. Однако и Аберт не столько критикует Витта, сколько повторяет его упреки: «В обоих мессах [КУ 317 и 337] в А§пи$, где менее всего можно было бы ожидать подобные мысли, характер музыки более светлый... Бросается в глаза, как сильно они предвосхищают музыкальную характеристику графини из “Фигаро”»[ь]. А еще ранее он замечает, что зальцбургская духовная музыка Моцарта далеко не всегда «исполнена возвышенного церковного чувства. В этом виновата как юность композитора, так и тогдашний низкий уровень всего жанра»[0]. По справедливости, о «низком уровне жанра» следовало бы вести речь, скорее, в связи с «цецилианскими» опытами XIX века.

Христианские теологи наших дней также включились в полемику, на этот раз уже с цецилианцами XIX столетия. Так, католический богослов Ганс Кюнг настойчиво отстаивает полную легитимность исполнения в наши дни в церкви сочинений Моцарта. Более того, авторитетнейший протестантский богослов Карл Барт счел уместным предложить для завершения Генеральной ассамблеи Всемирного Совета церквей в Эванстоне (США, 1954) моцартовскую «Коронационную» мессу[11]. Все это можно считать несомненными признаками «реабилитации» церковной музыки Моцарта после критических обструкций XIX столетия, признания того, что «это все что угодно, но не "официальная музыка” на задворках его творчества»'. Кстати, в последние десятилетия мессы Моцарта, наряду с церковными сочинениями Гайдна и Шуберта, постоянно звучат на воскресных службах в католических церквях Австрии и Южной Германии, чему авторы книги неоднократно бывали свидетелями.

Впрочем, если *стилистическую* критику церковной музыки Моцарта можно до известной степени считать уже снятой, то, выражаясь условно, ее *семантическая* критика до сих пор не теряет своей остроты. На сегодняшний день в наиболее последовательной и отточенной форме она выражена в уже упомянутой книге Хильдесхаймера. «Нам кажется, — пишет он, — что Моцарт в своей церковной музыке — за исключением, может быть, отдельных выражений в тексте, трогавших его душу вне всякого литургического смысла ... — не проявлял к ее сути никакого интереса: в той мере, в какой творческое выражение религиозной веры можно считать ее “сутью”»[г]. Исследователь пишет также о «невовлеченности» Моцарта, его «отстраненности» по отношению к религиозному или мистическому переживанию, поводом к которому мог и должен был служить сакральный текст. «По меньшей мере рискованно говорить о каком-либо

религиозном рвении, — констатирует он, — даже в связи с таким сочинением [как *Ауе \егит согрш]»**. Его концепция ускользания моцартовской личности, ее постоянного стремления укрыться и предъявить вместо себя неожиданную «личину» или, напротив, ожидаемую «роль» находит и здесь множество поводов для анализа и аргументации. Подводя итог, Хильдесхаймер замечает: «До сего дня

а Стендаль имеет в виду завершение финала ГУ акта на слова *АН шШ согиепи* (т. 430 и далее),

в котором ему явно слышатся черты церковного стиля. См.: *Стендаль.* Собр. соч. в 15 тт.

Т. 8. М, 1959. С. 198.

Ь *Аберт* I, 2. С.308.

с Там же. С. 45.

с1 *Кюнг Г.* Вольфганг Амадей Моцарт — следы трансцендентного // Богословие и музыка.

С. 98.

е *Кюнг Г.* Опиум народа? С. 121.

Г *ШШезНетег* 5. 426.

8 1Ън1.$. 321.

1/Э

ОС

I

а.

ш

Н

о

«

ш

2

о.

ш

а

х

о

о

рр

н

о

<и

Р

Си

О

РР

Н

никто не в состоянии объяснить, почему Моцарт так и не завершил свою Мессу с-то11, — пропала охота?»[3]

Оценка Хильдесхаймером церковной музыки Моцарта особенно отчетливо демонстрирует всю противоречивость его собственного метода. Горячее стремление реконструировать моцартовскую личность во всех ее возможных душевных движениях, побудительных мотивах или жизненных интересах, пробиться к ней сквозь слои приторного глянца или академического пиетета, достигая иллюзии почти живого контакта, не спасают от извечного греха «модернизации», когда героя прошлых дней невольно переносят в сегодняшнюю систему координат. Для возникновения замысла с-то1Гной Мессы, равно как и для прекращения работы над ней, совершенно недостаточно было одной только «охоты». Как минимум, замышляя ее или принимая на себя обет создать такую Мессу[1'], Моцарт твердо рассчитывал на ее исполнение. Поскольку же с развитием церковной реформы Иосифа II такие перспективы практически исчезли, Моцарту попросту пришлось отложить ее, как он сам выразился, «с надеждами на лучшее»[3]. Ему случалось иногда писать музыку про запас, но писать музыку в стол, полагаясь лишь на то, что когда-нибудь придет ее час, — практика гораздо более поздних времен, едва ли приемлемая для композитора моцартовской эпохи.

Но дело даже не в конкретной мессе. Главное, чего не видит Хильдес-хаймер, — творческий акт в представлениях XVIII века далеко не в полной и всеобъемлющей мере определялся и исчерпывался авторской волей к личностному самовыражению, как кажется абсолютно привычным в наши дни. И это особенно остро проявляется именно в моцартовской церковной музыке. Можно сказать, что Моцарт, создавая свои мессы, творил в рамках некоего канона, более того — даже что этот канон *сам по себе* находил свое выражение в его сочинениях. Поэтому он не только *творил,* но в очень большой степени *претворял.* Конечно, композитор всегда в известной мере действует в рамках определенных норм. Но для мастеров более поздних времен существенным или даже решающим становится момент самоопределения по отношению к ним. Во многих случаях этот момент важен и для Моцарта — в первую очередь, когда речь идет о жанрах, переживавших период активного становления. Но не в церковной музыке, где, как признавал сам композитор, мода и *§ихю* должны отступить перед величием вековых традиций.

Леопольд Моцарт воспитал в сыне убеждение, что прирожденный музыкальный талант — дар Божий, и главная

жизненная обязанность состоит в том, чтобы максимально развить и реализовать этот талант. Вольфганг не считал себя великим философом, моралистом, проповедником. Но низводит ли все это его музыку до уровня хорошо выполненной ремесленной поделки? «Несомненно: Моцарт не был религиозным мыслителем или богословом, — пишет Кюнг, — он был кем угодно, только не фанатиком благочестия или святым в личной жизни. И все же, для того, кто пишет такую музыку, истинная религиозность составляет “тайный стержень души”»[11]. Моцарт создавал духов-

а 1Ыа. **8. 426.**

Ь Некоторые сведения об этом «обете» известны из письма Моцарта к отцу (см. Письмо от

4 января 1783 г. — *Впе/еСЛ* III. 5. 247—248), а также из книги Ниссена (5. 476) и из бесед Констанцы с супругами Новелло, где, в частности, говорится: «...Месса была написана во исполнение обета, данного ради счастливого осуществления ее первых родов». См.: Ете ОДШаЬП 211 Могап. 5. 90.

с Письмо от 4 января 1783 г. — *Впе/еСА* III. 5. 248.

ё *Кюнг Г.* Опиум народа? Указ. соч. С. 127—128.

чо

00

ные произведения всего лишь как музыкант, как маленький бюргер в услужении у князя-архиепископа зальцбургского. Но он верил, что одарен свыше, и этот дар послан ему, как сказано в старом австрийском катехизисе, «дабы он признал Бога, славил и чтил его, служил ему и тем самым обрел вечное блаженство»[3]. В этом служении, вероятно, и состоит религиозная суть церковной музыки Моцарта.

Между ***У прикладной и «чистой» музыкой*** Зальцбургская разв лекательная

музыка составляет весьма объемную часть моцартовского наследия. Уже одно это заставляет относиться к ней со вниманием. Впрочем, единства в ее оценке нет и по сей день. Если отталкиваться от абертовской классификации моцар-товских сочинений, разделенных им на три группы по соотношению в них традиций и того, что он называет «стихией личностного переживания», то вся эта музыка, безусловно, является работой по заказу и внешнему поводу. Но все же трудно согласиться с немецким ученым, что в ней гений Моцарта «безоговорочно приспосабливается к традиции, собственно — подчиняется ей»[ь]. И даже тогда, когда, как кажется, Моцарт следует совершенно традиционными путями, стоит ли ставить эти сочинения ниже

других, в которых традиция, по выражению Аберта, «так прокаливается в пламени Моцартова гения, что осыпается подобно окалине»[0]? Уже давно высказываются иные мнения. «Моцарт не был новатором», — так, к примеру, озаглавил свою программную статью известный дирижер Николаус Арнонкур:

> Все, что мы полагаем признать типично «моцартовским», мы найдем также и в сочинениях его современников. Личный стиль Моцарта ускользает от определений, он не отличается от стиля эпохи ничем, кроме своего непостижимого величия. Не прибегая к чему-либо неслыханному, не вышкивая чего-то никогда не существовавшего в музыкальной технике, он ровно теми же средствами, что и другие композиторы его времени, смог в своей музыке выразить представления о мире как никто другой рядом с ним[11].

Нил Заслав о погруженности Моцарта в музыкально-культурную традицию высказывается еще более определенно:

> Многие документальные источники свидетельствуют о том, что он редко начинал объемную работу, не имея в голове ясного представления о ее использовании, и, в случае если заказ либо возможность исполнения или публикации исчезали, он иногда прекращал писать прямо посреди сочинения[e].

а ***Саптив Р.*** СЬп51-ка1ЬоИ$сЬег 31аск- ипд ЬапёкагЬесЫзтш. **С** гаг, **1722. 5. 2.** Цит. по: ***Юонг Г.***

Вольфганг Амадей Моцарт — следы трансцендентного // Цит. изд. С. 106.

Ь *Аберт,* I, 1. С. 38.

с Там же.

с! *Натопсоип N.* Могаг! \уаг кет Ыеиегег // Оег пишкаНзсЬе О1а1о§. Оедапкеп ги Мотеуегсй, ВасЬ ипй МогаП. 4. АиП., Вагепгейег, 1999. 5. 115. е *2,а$1а\у.* Р. 421.

Г-"
оо
‘З
с>
о.
щ
Н
О
>Х
ш
2
н
о,
ш

X-

Х
о
о
Х
н
о
Х
Он
о
Х
н

Так что в известной степени можно утверждать, — и на этом настаивает большинство современных исследователей, — что определенная «внешняя причина» так или иначе сопутствовала практически всем произведениям Моцарта и что «любое его сочинение было написано в связи или вследствие какого-либо повода[3].

С этой точки зрения противопоставление музыки прикладной и той, которую принято называть «чистой», то есть не обусловленной никакими внешними причинами и понимаемой как непосредственное авторское высказывание, теряет жесткость очертаний. Моцарт творил в ситуации, когда для того, чтобы выразить себя, проявить индивидуальность, вовсе не нужно было энергично ломать какие-либо рамки. Музыкальный академизм в те времена только-только начинал свое самоопределение и еще не превратился в авторитетную, а подчас, как бывало значительно позднее, и авторитарноконсервативную художественную силу. В бытовой музыке местные обычаи и привычки легко пересекались и уживались с внешними влияниями, выливаясь порой в странные, полуэкзотические явления, как, к примеру, чисто зальцбургская разновидность *РтаЫтгк* на окончание академического года, о которой уже шла речь. За исключением оперы рынок еще мало влиял на большинство форм музицирования и музыкальные жанры, как это стало явственно ощущаться с начала XIX века. Конъюнктура, ориентир на широкий (впоследствии массовый) спрос и неизбежно порождаемые им вездесущие призраки шаблона, рутины и пошлости еще не наложили неизгладимый отпечаток на любые ответвления бытовой и прикладной музыки.

Эйнштейн прозорливо заметил, что Моцарта всегда интересовала «музыка культивированная, то есть профессиональная, а вовсе не народная, которая так занимает всех и вся в наше время»[ь]. Именно поэтому прикладная, бытовая музыка не выпадает из его поля зрения — в силу ее

«культивированно-сти», поскольку она может соответствовать вкусу не примитивному, а изысканному и рафинированному. Моцартовский подход к ней ровно такой же, как и к большинству других жанров профессиональной традиции — тех, что процветали в его время: вначале он приноравливается к ним, скрупулезно осваивает их законы, потом начинает обогащать музыкальными подробностями, развивая музыкальную ткань, юмористически обыгрывая жанровые условности, расширяя тематические сферы. В традиции он чувствует себя совершенно комфортно и проявляет свою свободу не нарушая, а именно обыгрывая и оттачивая ее закономерности. Вечерние серенады на пленэре или дивертисменты, сопровождающие аристократическую трапезу, у Моцарта не теряют своей бытовой функции, но при этом дают простор его индивидуальной художественной фантазии, не сковывают свободу его личного высказывания. Грань, что принято проводить между «чистой» и прикладной музыкой, становится в них условной.

Состав моцартовской прикладной музыки многообразен, и при ее систематизации приходится одновременно иметь в виду самые разные факторы, не ограничиваясь каким-то одним. В противном случае получается так, как в NMA, когда сочинения родственные и по назначению, и по духу попали в совершенно в разные тома, о чем писал Вольфганг Плат: «Попытка распре-

а *Копгас!*. 5. 150.

Ь *Эйнштейн.* С. 34.

ОС

00

делить наследие Моцарта по жанрам и группам сочинений, к чему стремился *Ыеие Мо1аг1-Аж%аЪе,* сталкивается как раз в раннем творчестве со множеством сложностей... Не так просто проводить здесь вразумительные разграничения, не впадая в произвол...»[8] В пример он привел ранние квартеты, по поводу которых не ясно, предполагались ли они для исполнения традиционным квартетным составом или в «хоровом» (как называют немцы) звучании, то есть по несколько струнных на партию и с контрабасом, дублирующим виолончели. К примеру Плата стоит добавить, что большинство серенад, кассаций и дивертисментов отнесено к группе оркестровых сочинений (8ег. IV), в том числе и спорные струнные дивертисменты КУ136—138/125а-с — по их поводу до сих пор приходится гадать, не являются ли они, по существу, квартетами. И одновременно некоторые из них — дивертисменты КУ205/173а, 247, 251, 287/2716, 334/3206 (то есть праздничная музыка к именинам г-жи Антреттер, две к именинам графини Лодрон, к именинам

Наннерль и к семейному торжеству Робинигов) — вынесены из четвертой в седьмую серию и объединены в специальную группу дивертисментов для пяти-семи струнных и духовых инструментов. Словом, как видно, систематизация зальцбургской инструментальной музыки до сих пор оставляет вопросы и ставит исследователей перед трудноразрешимыми задачами.

При первом приближении стоит иметь в виду как минимум следующие параметры: во-первых, время и место создания; во-вторых, жанровую принадлежность, обстоятельства возникновения и цель, то есть прикладную функцию сочинения; в-третьих, инструментальный состав и его особенности. Факторы времени и места важны для того, чтобы выделить в развитии моцар-товского творчества определенные стадии и периоды, наметить естественную группировку отдельных сочинений. Место возникновения также зачастую определяет моменты, существенные для понимания и обстоятельств создания, и жанрового наклонения отдельных сочинений. Соотнеся все это, обнаружим некоторые закономерности (для удобства мы свели данные о появлении моцар-товских сочинений разных жанров в таблицу — см. Приложение, с. 592—596).

Из нее видно, что есть жанры, которым Моцарт уделял внимание сравнительно равномерно в течение всего зальцбургского периода. Так, кассации, приуроченные к августовским университетским торжествам по окончании семестра, появляются почти регулярно с 1769 по 1779 год с естественными перерывами на время итальянских и парижского путешествий, а также 1776 года, когда Вольфганг был перегружен заказами дивертисментов для друзей и родных, и 1777-го, накануне отъезда из Зальцбурга. Поздравительная «музыка на случай» (как правило, летняя) за редкими исключениями концентрируется в основном в 1776—1777 годах — по-видимому, наивысший пик в дружеских взаимоотношениях Моцарта со знатными музыкальными любителями Зальцбурга. В тот же 1776 год, только в феврале и апреле, возникают и «педагогические» кла-вирные концерты (КУ242 для графини Лодрон и двух ее дочерей, а также КУ 246 для графини Лютцов). Интерес Моцарта к другим жанрам — симфонии, квартету, духовому дивертисменту — напротив, не был стабильным. Они возникали и исчезали с некоторой цикличностью. Но в любом случае их объединяет некая общая линия постепенного развития моцартовского инструментального мыш-

о
РЭ
н
о
о
р
л
о
со
н

ления. В разное время лидерство в этом процессе захватывал то один, то другой жанр, накопленный же опыт реализовался в тех, что приходили ему на смену.

Вплоть до 1773 года лидирующее положение занимали симфонии. Все ранние образцы (до нас дошел десяток) возникли за пределами Зальцбурга: либо в период большого лондонского путешествия, либо во время венских поездок 1767-1768 годов. Основной массив симфоний 1770-х годов тоже так или иначе связан с путешествиями — на сей раз итальянскими. Правда, с датировками и аутентичностью этих симфоний имеется множество проблем, но все же как минимум о трех из пяти симфоний, которые принято относить к 1770 году, можно с некоторой уверенностью сказать, что они принадлежат Вольфгангу[3]. Скорее всего они писались не заранее, а прямо «в пути», так как Моцарт раньше еще не соприкасался непосредственно с текущей итальянской модой на симфонии. Однако ббльшую часть остальных «итальянских» симфоний он создает уже загодя, в Зальцбурге, в промежутках между путешествиями. Летом 1771 года — симфонии КУ75 и 110/756, предварявшие две другие (КУ96/1116 и 112), сочиненные в Милане в период постановки серенады «Асканио в Альбе». С конца января по август 1772-го, перед постановкой «Луция Суллы» — целую серию из восьми симфоний. Трудно судить, все ли они предназначались для Милана или какие-то были написаны, чтобы привлечь внимание нового архиепископа (Леопольд в то время питал надежды возглавить зальцбургскую капеллу). Возможно, он также рассчитывал предложить новые симфонии сына издателям. Так или иначе, но 1772 год стал пиком моцартовской активности в этом жанре.

Настоящими образцами «итальянских» симфоний стоило бы считать те, что возникли в Риме в апреле 1770-го. Об их создании сам Вольфганг сообщал в письмах[ь]. Многое в них соответствует общим чертам симфонии конца 1760-х — начала 1770-х годов: «...Первая часть представляет собой некий этюд (екзау) из

оркестровых “шумов”, скомпанованных в ясно обозримую форму, то есть в ней нет легких для запоминания, кантабильных мелодий, а есть, скорее, череда инструментальных фактурных идиом, включающих репетиции, гаммы, фанфары, отдельные мотивы, арпеджии и резкие смены динамики»[0]. Леопольд Моцарт, характеризуя в письме к Вольфгангу симфонии К. Стамица, так и писал: «Они очень понравились, потому что производят много [разного] шума»[01]. И в другом письме: «Желаю, чтобы симфония Вольфганга имела успех в Сопсей 8ртШе1. — Судя по стамицевским симфониям, награвированным в Париже, парижане должны быть большими любителями “шумных” симфоний. Одни шумы, обычная сумесь-помесь (М15сЬ-та8с6), то тут, то там попадаются хорошие идеи, да и те не на месте»[6].

Вторая и третья части по традициям итальянской оперной увертюры, от которой симфония, собственно, и происходит, представляли собой, соответственно, музыкальные разделы умеренного (АпбапГе) или медленного (Абафо)

а КУ73/75а, 74, 81/73/. *ХазШк*. Р. 156-202.

Ь «...Когда допишу это письмо, буду заканчивать свою симфонию, начатую раньше... Еше

одна сейчас у копииста (который — не кто иной, как мой папа)». См. Письмо от 25 апреля 1770 г. — *Bne/eCA* 1. 8. 342. Тайсону по бумаге удалось датировать этим временем Симфонию КУ74. Другая Симфония — КУ81/73/ — на рукописной копии партий имеет пометку: «Ие1 $1ёre СауаИеге \\ЫГ§ап§о Атабео МогаП, т Кота, 25Арп1 1770». *Тузоп.Р*. 170.

с *2а$1ам?*. Р 96.

б Письмо от 13 апреля 1778 г. — *Bne/eCA* II. 8. 339.

е **Письмо от 29 июня 1778 г. — *Bne/eCA* II. 8. 386.**

движения в манере лирической или галантной канцонетты и быстрого, чаще всего танцевального плана, напоминающие жигу, тарантеллу или другие подвижные танцы. При этом в них, как и в первой части, преобладающим остается довольно обобщенный, условно-типический характер.

Обе апрельские симфонии 1770 года в основном соответствуют такой модели, в особенности Симфония О-йиг КУ 81/731, в которой главная партия первой части открывается традиционной увертюрной фанфарой. Характерные фанфарные ходы в дальнейшем звучат и в связующей, а также составляют основу гулких валторновых педалей в заключительной. Несколько иначе они подаются в главной партии Симфонии С-биг КУ74: не в оркестровом ШШ, а как эффектные валторновые реплики-имитации на энергичные поступенные ходы скрипок. Фанфарные

мелодические формулы в изобилии представлены и в других симфониях этой поры. В КУ 97/73т к традиционным валторнам добавлены еще и трубы-кларино. Нет недостатка и в других «шумных» идиомах: грозных уни-сонах всей струнной группы, суетливых арпеджированных «блужданиях» басов на фоне педалей тремолирующих скрипок, синхронных волнообразных ходах параллельными децимами тех же скрипичных тремоло и пр. К традиционным оркестровым «шумам» можно также смело отнести броские трехзвучные аккорды скрипок (со звенящими открытыми струнами), энергичные гаммообразные восхождения или «низвержения» шестнадцатыми, разнообразные «тираты»-взлеты. Конечно, побочные темы, где первенство отдается нескольким мелодическим фразам скрипок на фоне сдержанного аккомпанемента остальных струнных и робких гобойных педалей, в сравнении с такими энергичными тут-тийными жестами выглядят более лирично, но и их облик весьма условен и не выходит за рамки милой кокетливой галантности.

Однако уже в итальянских симфониях, глубоко погруженных в традицию, время от времени дает о себе знать моцартовская индивидуальность. Наиболее ярко это проявляется в его стремлении и умении создать прихотливый синтаксический ритм, полный неожиданных поворотов, уходов от рутинного однообразия квадратных построений, но при этом не нарушающий общего ощущения гармонической симметрии. Яркий пример — главная партия первой части Симфонии КУ 81/731, представляющая собой десятитактовый период. Чтобы оценить все прелести моцартовской комбинаторной игры, стоит привести наряду с оригиналом его возможную реконструкцию, достроенную до нормальных типических «квадратов»:

О.
Ш
н
и
ш
2
Н
о.
ш
Х
Х
О



О

о

Р0

н
о

Х

Он

о

И

н



Четырехдольный метрический пульс, заданный начальной фанфарой и грациозными ответными мотивами скрипок, в середине четвертого такта сменяется быстрым двудольным, решительно «уплотняя» последующий четырехтакт. Повтор же (с предусмотрительным изъятием громоздкой фанфары) закругляет целое во вполне уравновешенное построение. Дополнительную устойчивость придает размеренное чередование громких ШШ оркестра с тихими ответами скрипок. То, насколько осознанно Моцарт нарушал периодический ритм и пускался в прихотливые метроритмические игры, легко выясняется из сопоставления с другими частями его же ранних симфоний, в особенности — с финалами. Простые песенные структуры и непрерывная моторная пульсация (без каких-либо сбоев и переключений) — главные черты его рондо. Поэтому, к примеру, в Копбеаи-финале симфонии КУ74 все «квадраты» соблюдаются самым строгим образом. Иное дело — сонатная композиция. Даже если она встречается в финальной части, в ней возможна более живая, таящая неожиданные сюрпризы ритмическая игра. Отсутствие такой живости, скажем, в симфонии КУ84/73ц, как нам кажется, может служить одним из аргументов в пользу авторства не

Вольфганга, а Леопольда. Именно ему, как отмечал Плат при анализе почерка, были свойственны «опрятность, порядок, рассудочность, тенденция к педантичности»[2], ощущаемые здесь во всем.

За исключением метроритмических находок, ведущих происхождение едва ли не от первых композиторских опытов Моцарта, его ранние итальянские симфонии содержат крайне мало «семантически» значимых деталей. Скажем, общее настроение АпйаШе в симфонии КУ81/731 с «эхо»-перекличками между скрипками и небольшими пасторальными репликами пары гобоев напоминает о «пленэрном» характере зальцбургских серенад и кассаций. Или в АпйаШе Симфонии КУ74, выдержанном в жанре арии-менуэта, вдруг возникают элегические минорные «светотени» и тутгийные аккорды с тревожными трелями вторых скрипок и альтов — экспрессивные «пуанты»[6] в духе Ф. Э. Баха. Но в целом все же преобладает декоративно-орнаментальное начало, то самое стремление организовать во времени последовательность разного рода «оркестровых шумов», которое отмечено Заславом. И даже когда сам Моцарт в партитуре первой части Симфонии КУ74 (тг. 17—22) помечает над строчкой «стаа11е§га» *(шпал,* крупная синица), это не означает какой-либо программы для всей части, скорее — изобразительный штрих, который ему подсказали повадки синицы: подскакивающие четверти и восьмушки и несколько раз повторенные шляйферы:



Кстати, шляйферы, по-видимому, зацепили внимание Вольфганга: в великолепном минорном эпизоде финального рондо, в котором исследователи видят одно из первых выражений «турецких» мотивов в его музыке[c], он вновь возвращается к этой характерной фигуре, на этот раз не упоминая о синице.

а *РШН IV.* ВеНгаде гиг МогаП-АиГодгайе I. Б1е НапсксНпЙ ЬеороШ МогаЯ // МЛ) 1960/61. 5а12Ъшд, 1961.8. 82-117.

Ь Яркие, часто неожиданные выразительные приемы от фр. *роите* — острбта, верхушка, шпиль.

с *2аз1ам*>. Р. 179—180.

сч

о

Симфонии 1771 года (КУ75, 110/75Ъ, 96/111Ь и 112) решены в том же роде. Резко выделяется из них лишь одна — КУ110/75Ъ, которую можно было бы, наверное, назвать самой «ученой» среди всех ранних. Части в ней, за исключением первой, изобилуют

разнообразными полифоническими приемами. Чего стоит один только менуэт, где основная тема подана в виде канона в квинту. Два небольших двухголосных бесконечных канона звучат в медленной части — один в главной, другой в побочной темах, да и рефрен в финальном рондо весь построен на имитациях, а в коде даже на имитациях в обращении. Зеркальные вертикальные инверсии тем и в особенности бесконечные каноны впоследствии станут излюбленными полифоническими приемами Моцарта в тех случаях, когда привычные нормы обиходных жанров будут казаться ему уже вполне освоенными, даже рутинными — настолько, что захочется, играя, расширить их пределы.

Именно таким прикладным жанром симфония все еще оставалась в конце 1760-х годов. Она открывала большие праздники, торжества или концерт, то есть была, по сути, развернутой модификацией вступительной фанфары, которая лишь *предваряла* нечто важное. В такой роли симфонии мало подходил контрапунктический ученый стиль, прочно спаянный с представлениями о церковной музыке. Конечно, были экспериментаторы (к примеру, Йозеф Гайдн), рисковавшие писать менуэты в форме канона, стремясь, видимо, выйти за пределы чистой «развлекательности». Были и другие (как Михаэль Гайдн), кто считал уместным в симфониях, предназначенных для церковных служб, финальную часть излагать в виде развернутой фуги[3]. И то, и другое отдавало экстравагантностью, расценивалось как опыты «оригинальных гениев», мало влияющие на основное русло развития симфонии.

Что же касается Моцарта, то в его обращении с полифонией в этой Симфонии просматривается не столько желание утяжелить, сделать более серьезным отношение к жанру, сколько, напротив, облегчить восприятие контрапунктических куншtюков, поставив их в игровой контекст. Действительно, разве не смешно, когда канонами буквально нашпигована медленная часть в жанре нежного романса или, наоборот, быстрый и вполне простонародный по духу финальный контрданс? Кто знает, может быть, имея в виду будущие концерты в Италии[6], Моцарт задумывал ее так, чтобы напомнить публике о своем статусе болонского академика. В любом случае симфония КУ110/75Ъ обозначает момент, когда Моцарт вступает на поле экспериментов. Позже, в зальцбургских симфониях 1772 года полифония — пусть и не в столь демонстративном виде, как здесь, — будет играть заметную роль. Упомянем хотя бы об имитационном вступлении трех голосов в побочной партии первой части или о каноне у скрипок в менуэте Симфонии КУ114, о трехголосной имитации в главной и четырехголосной в

побочной партиях второй части и бесконечном каноне в первом эпизоде финала КУ 128. И это не все примеры. Как видно, к этому времени Моцарту уже наскучило строить симфонии из одних лишь «оркестровых шумов» и типических мелодических

а В 1781—1789 гг. М. Гайдном было создано по меньшей мере пять трехчастных симфоний

с фугированными финалами: *м С* (р!9/8Т384), *т Ез* (р26/8Т437), ш С (р31/8Т478), *тА* (р33/8Т508), *м В* (р43/8Т287). См.: *2аз1ак.* Р. 86.

Ь Предполагается, что Симфония исполнялась во время итальянских академий Моцарта

22 или 23 ноября в Милане и 11 или 12 декабря в Бриксене. (*2аз1амк* Р. 210.) О датах академий см.: *ВешзсНВок.* 8. 123.

гп
О*.
!
а.
ш
н
О
в
ш
2
н
а.
и
Д
Х
о
*
о
«
н
о
<и
Л
о
РЭ
н

формул, он расширяет привычные границы, вовсю используя «шутливосерьезные» контрапунктические приемы.

Эксперименты не ограничивались контрапунктом. Но протекали они не на «поле» симфонии, а в других жанрах.

Дивертисмент Ю/113, заказанный Моцарту осенью 1771 года в Милане и, по-видимому, исполненный там же на большой академии 22 или 23 ноября, среди прочих оркестровых сочинений выделяется прежде всего составом. Впервые у Моцарта в духовой группе вместо привычных гобоев с валторнами играют кларнеты[3]. Внешне Дивертисмент не слишком отличается от симфоний — те же четыре части, включающие менуэт. Но в обращении с инструментами чувствуется заметная разница. Нигде в симфониях до того времени духовые не проявляли себя столь самостоятельно, не играли такие длинные зо1о и не обменивались протяженными репликами и со струнными, и между собой, как здесь. Именно это отличие от симфонии, скорее всего, имел в виду Леопольд, надписывая на партитуре сына заглавие: *СопсеПо 6 51а йЕегйтеШо а 8.* Вольфганг, вероятно, сразу почувствовал специфический характер кларнетового тембра с его несколько прохладной, элегической отстраненностью, что видно по большому зо1о кларнетов в начале медленной части. Позже, в 1780-е годы в Вене он вновь вспомнит свое тогдашнее ощущение.

Эксперименты с духовыми продолжают симфонии 1772 года. Уже в КУ114 Вольфганг во всех частях, кроме медленной, заставляет гобоистов, обычно владевших в те времена несколькими духовыми инструментами, взять в руки флейты, и лишь во второй части, где чаще всего флейты как раз обычно появлялись, он предписывает играть гобоям. От этого симфония в светлом А-биг, к тому же с легкими высокими валторнами *т А,* приобретает полетное, совершенно воздушное звучание. В побочную тему медленной части КУ124 он вводит диалог группы духовых со струнными, а в коде финала устраивает «роговые» переклички между гобоями и валторнами. И в финале КУ128 во втором эпизоде рондо валторнам поручено большое и колоритное «охотничье» соло. Но более всего новшеств в двух симфониях, возникших в мае—июне — Р-биг КУ130 и Ез-биг КУ 132. Здесь Моцарт решил применить по две пары разных валторн: в первом случае стандартные *т Е* и высокие *т С* (в медленной части /и *В),* во втором — низкие и высокие *т Ех.* Заслав обратил внимание на то, что в 1770-е годы, когда использовался ограниченный набор инструментов разного строя и при необходимости можно было лишь незначительно корректировать их с помощью дополнительных трубок — крон и инвенций, высокие валторны *т Ех* были чрезвычайно мало распространены. Их появление в Симфонии КУ 132[b] он связывает с возвращением в Зальцбург — вероятно, как раз весной 1772 года — выдающегося валторниста-виртуоза Йозефа Лёйтгеба[c], который в 1762 (1763)—1777 годах

числился при зальцбургской капелле, впрочем, довольно часто отлучаясь. Узнав

а Помимо оригинальной партитуры, датированной ноябрем 1771 г., сохранился еще не

датированный автограф второго варианта Симфонии. В ней выписаны партии для гобоев, английских рожков и фаготов (всех по паре), которые, по-видимому, прибавляются к кларнетам и валторнам. Считается, что второй вариант возник весной 1773 г. в Зальцбурге уже по возвращении из последней поездки в Италию.

Ь То, что речь идет именно о малых высоких валторнах *т Ез,* Заслав установил, сопоставив

звукоряды в партиях и выяснив, что у высоких валторн *я Ез* здесь употребляются ноты не выше 9-го тона (по натуральному звукоряду), в то время как в обычной практике у Моцарта и в партии «низких» валторн *я Ез* диапазон простирается до 10— 12-тонов (в других симфониях — еще выше). См.: *2аз1ам.* Р. 233.

с 1Ыё. Р. 230.

об утверждении Коллоредо, он, вполне вероятно, решил засвидетельствовать свое почтение и прихватил с собой набор новых инструментов.

Хотя повод для создания обеих майско-июньских симфоний 1772 года не известен, можно предположить, что имелась в виду какая-то специальная и весьма внушительная академия, явно рассчитанная на внимание архиепископа. Ничем другим нельзя объяснить появление тогда же наряду с ними большого Дивертисмента 0-с1иг КУ131, где тоже участвуют четыре валторны и, кроме них, облигатные флейта, гобой и фагот, — всего 11 инструментов. Такой обширный состав у Моцарта встречается впервые, да и в будущем не скоро у него возникнет что-либо похожее по разнообразию и мощи. Ведь несмотря на массу достоинств, которых не отнять у симфоний, возникших тогда же, духовым отведена в них все же дополнительная или вспомогательная роль. Здесь же — в Дивертисменте — они трактованы как совершенно самостоятельные и даже, в определенной мере, концертирующие инструменты. Нигде в симфониях — ни раньше, ни позже — валторны не выступают отдельным хором, как в трио из первого менуэта (более того, рискуют играть не только натуральные, но и закрытые хроматические звуки — см. Пример 33), не начинают часть (второй менуэт и большое вступительное Айащо к финалу):

33



a.
и
Н
О
«
ш
2
н
си
ш
а
х
о
х

Причина понятна. В Дивертисменте Моцарт мог рассчитывать на мастерство Лёйтгеба и других зальцбургских инструменталистов. Симфонии же не мыслились как штучный продукт, предназначенный для однократного исполнения профессионалами высокого класса, а как музыка, которую при случае можно всегда сыграть едва ли не с листа самым что ни на есть привычным составом, зачастую даже с участием дилетантов, — вспомним уже цитированное суждение из письма

о
«
н
о

&
Си
О
И
Н

Леопольда: «...Играть на скрипке, например, во время начальной симфонии ты мог бы в качестве *любителя,* как и сам архиепископ, а теперь и все другие кавалеры»[3]. Так что, коль скоро у Леопольда возникли планы предложить фирме Брейткопфа для публикации инструментальные сочинения Вольфганга, включая цикл из шести или даже, возможно, двенадцати симфоний[11], требовалось соблюдать условности.

И еще одна черта явственно вырисовывается в симфониях 1772 года, отличая их от более ранних, — большее фактурное разнообразие. Привычное лидерство первых скрипок здесь уже отнюдь не безоговорочно. Инициатива очень часто передается и вторым скрипкам, и альтам с басами, и изредка, как отмечалось, духовым. Здесь чувствуется влияние австрийского квартетного письма и того, что позднее будут называть «диагональной» фактурой. Таким образом, наряду с «симфонической» в творчестве Моцарта здесь сама собой намечается параллельная «квартетная» история.

Первый из струнных квартетов — странный и таинственный ЬосИ-Квартет КУ80/73Г, сочиненный во время итальянского путешествия 1770—1771 годов, — стоит немного особняком. Странность состоит в том, что он начинается медленной частью, за которой следуют быстрая и менуэт[0], «тайна» же заключается в парадоксе: о нем известно гораздо больше, чем обо всех остальных ранних квартетах, но в то же время остается множество загадок. Моцарт собственноручно надписал на нем не только дату, но и место, и время, когда он был сочинен: *а ЬосИ. 1770. 1е 15 Ш Магго а11е 7. сИ $ега*[а]. Ни до, ни после столь подробных указаний у него не бывало. Еще одна загадка: это единственный из всех довенских квартетов, о котором Моцарт вообще упоминает в письмах, точнее, в письме к отцу: «тот, что я сделал в Лоди вечером на постоялом дворе»[6] — пишет он спустя восемь лет (!) после его создания. «Кажется, — размышляет Плат, — словно молодой человек гордился тем, что еще мальчиком с первой попытки оказался способен сотворить такое»[г].

Оценивая этот Квартет в обратной перспективе — на фоне последующих моцартовских завоеваний, — в эстетическом смысле трудно придавать ему такое уж большое значение. Но с точки зрения моцартовской творческой биографии следует обратить внимания на некоторые существенные детали. Самое

важное и удивительное, на наш взгляд, состоит в том, что Вольфганг резко отклонился здесь от обычной и уже знакомой линии, когда, овладевая новыми, ранее незнакомыми ему жанрами, он прилежно следовал традиции и лишь потом свободно ее интерпретировал. Первый квартет производит впечатление какого-то внезапного озарения, предвидения многого из того, что «захватит» Моцарта лишь значительно позже. Прежде всего, это касается его медленной первой части.

Если верить зальцбургскому другу семьи Шахтнеру, когда-то маленький Вольфганг, едва наученный держать в руках скрипку, заявлял, что «для исполнения второй партии [в ансамбле] учиться вовсе не обязательно»[8]. Ac1a-

а Письмо от 24 сентября 1778 г. — *Ше/еСА* II. 5.485.

Ь Об этом идет речь в письмах Леопольда Моцарта к И. Г. И. Брейткопфу. См.: Письмо от 7 февраля 1772 г. — *Bпе/еСА* I. 5. 456.

с Впоследствии, видимо в 1774 г., Моцарт дописал еще и финал.

(I «В Лоди (небольшой город на пути из Милана в Парму), 1770, 15 марта в 7 часов вечера», е Письмо от 24 марта 1778 г. — *Bпе/еСА,* В<1. 2. 5. 326.

Г *РШН У/*. ˆг\уоП // VIII. 20. Вд. 1. 5. IX.

§ *Шлихтегролль.* С. 10.

§ю из Квартета КУ80/731" абсолютно не соответствует этому правилу. Не только второй скрипке, но и альту здесь поручены совершенно самостоятельные партии, причем каждый из них в отдельные моменты выдвигается на первый план. Более скромно выглядит, пожалуй, лишь виолончель, почти полностью занятая аккомпанементом. Трудно предположить, что именно послужило прообразом к плетению этих гибких и выразительных линий. Конечно, их вокальная природа угадывается без труда, и ассоциации с проникновенным лирическим дуэтом (или терцетом) возникают сами собой. Дали ли толчок к этому богатые впечатления почти двухмесячного пребывания в Милане под конец карнавального сезона, насыщенные маскарадами, посещениями оперы, сочинением арий на тексты Метастазио, или триумфальные выступления перед миланским светским обществом и вожделенный заказ на оперу — сказать трудно.

Как и во многих других случаях, между первым квартетным опытом КУ80/73Г и следующими сочинениями пролегает довольно длительный промежуток — вероятно, около полутора-двух лет. Правда, можно ли три сочинения, написанные где-то в период между концом лета 1771-го и весной 1772 года, без оговорок отнести к жанру квартета, до сих пор не вполне ясно,

так как речь идет о знаменитых дивертисментах КУ136—138/125а-с, а в определении их жанра нет единого мнения. Изложенные в квартетной фактуре[8], они собственноручно озаглавлены Моцартом *ОмеШтеШо I, II и III*[0]. На рукописи также указаны место и дата: Зальцбург 1772. Загвоздка в том, что это единственный у Моцарта случай обозначения «Дивертисмент» для трехчастных циклов по принципу «быстро-медленно-быстро» без менуэта и для чисто струнного состава. Другие пьесы такого рода были написаны им либо исключительно для духовых, либо же для струнных с участием духовых, и обязательно включали танцевальные части. Леопольд Моцарт, предлагая тогда же — в начале 1772 года — издательству Брейткопфа в Лейпциге сочинения Вольфганга, помимо симфоний упоминает и о «квартетах, то есть [музыке] для двух скрипок, альта и виолончели»[0]. Поскольку к этому моменту был написан только один Го^/-квартет и, вероятно, серия из этих трех дивертисментов, можно предположить, что подразумевались именно они[11] и что в представлениях начала 1770-х годов различия между квартетами и дивертисментами, между исполнением строго квартетным или чуть более широким, как говорят немцы, «хоровым» составом — с удвоением скрипок, альтов, добавлением контрабаса — были не столь уж велики.

Главное, однако, не столько номенклатура, сколько качество этих моцартовских дивертисментов. Хотя в наше время они по популярности могут спорить едва ли не с *Ете к1ете ИасШтийк* («Маленькой ночной серенадой») КУ525, их оценки в литературе довольно сдержанны. Аберт верен себе и видит их основное достоинство в том, что «в отдельных контрапунктических эпизодах и разделах разработочного характера уже можно увидеть немецкие влияния обоих Гайднов», и как привлекательную «романтическую черту» отмечает «втор-

а В автографе пьесы расположены друг за другом, так что следующая начинается не с новой страницы, а на свободных строчках предшествующей.

Ь Эйнштейн полагал, что обозначение жанра не принадлежит Моцарту. См.: *Эйнштейн.*

С. 175. В настоящее время признано, что оно сделано моцартовской рукой. См.: ЫМАIV, 2,6. 5. VII.

с Письмо от 7 февраля 1772 г. — *Bпе/eCA* I. 5.456.

с! Это упоминание в письме Леопольда может быть одним из оснований к предположению,

что дивертисменты возникли до 7 февраля 1772 г. или как раз писались в это время.

Г"-

Оч
a.
ш
Н
о
ш
Си
Ш
Х
О
и
о
«
н
о
а>
Р
С1|
О
«
н

гающиеся в разработки страстные минорные эпизоды, омрачающие общий колорит»[3]. Эйнштейн занят противопоставлением дивертисментного, квартетного и симфонического начал и отмечает «следы дуализма» (то есть достаточного веса «серьезных» симфонических намерений) только в третьем из дивертисментов Р-биг КУ138/125с, но в целом считает их развлекательными пьесами обычного уровня, «предназначенными для концертного исполнения, например, в салоне миланского генерал-губернатора графа Фирмиана»[b].

Складывается впечатление, что речь идет о чем-то незрелом и малозначительном, в то время как дивертисменты, бесспорно, входят в число самых совершенных моцартовских творений. Чтобы оценить их качество, их следует сопоставлять не с квартетами или симфониями, а именно с «Маленькой ночной серенадой». Тогда станет ясно, что в техническом смысле ранние дивертисменты ничуть не уступают этому позднему шедевру. И здесь партии струнных разработаны изобретательно и тонко: альт и бас не только аккомпанируют, но и «вторят» мелодии, и подают свои собственные яркие реплики. Что же касается чистых музыкальных красот, то в сравнении с отточенной простотой и благородной сдержанностью сочинения 1787 года они выглядят в чем-то более открытыми и щедрыми. Главное же — в ранних моцартовских дивертисментах без обиняков заявляет о себе

ясный и «летящий» моцартовский тон, полный ликующей жизненной силы. Восторженные, сияющие рыцарственным блеском начальные темы первого и третьего дивертисментов, так же как и тема, открывающая быструю часть второго, с их размашистыми и свободными, широкого дыхания мелодическими зачинами впервые в столь ярком виде появляются у Моцарта именно здесь. Несколько лет спустя эту линию подхватят скрипичные концерты, но уже в дивертисментах Вольфгангу, которому, как мало кому из композиторов инструментальной музыки своей эпохи, довелось постичь искусство профессиональных вокалистов экстра-класса и углубиться в его тонкости, удалось «схватить» новый идеал звучания. Сравнениями инструментов с голосом, мыслями о необходимости ориентироваться на него и подражать ему полны трактаты XVIII века. Но если барочная скрипка пыталась перенять гибкость и теплоту, тонкости нюансировки и динамики, наконец, подвижность пассажей и легкость в головокружительных бравурных скачках, то у Моцарта она приобрела широкую напевность, ровный, округлый и протяженный звук, о котором он позднее писал отцу, хвастаясь, как в Аугсбурге восхищались его скрипичной игрой: «Шло как по маслу — все хвалили красивый, чистый тон»[c].

Неизвестно в точности, для каких целей и по какому поводу были созданы эти дивертисменты. Возможно, что они, как и «Сон Сципиона», предназначались для празднования 50-летия посвящения в церковный сан архиепископа Шраттенбаха, а может быть, были написаны к карнавалу 1772 года, либо, наконец, сочинялись в расчете на то, что в недалеком будущем пригодятся для торжеств в связи с интронизацией нового зальцбургского архиепископа. Важно другое: их эстетические качества неизмеримо превосходят любую прикладную задачу. Этот «малый симфонический жанр» представлял собой чисто развлекательный камерный вариант симфонии и одновременно — расширенный, более публичный вариант квартета. И симфонии, и квартету период интенсивного

а *Аберт,* I, 1, С. 363.

Ь *Эйнштейн.* С. 176.

с Письмо от 24 октября 1777 г. — *Впе/еСА* II. 5. 82.

развития и преобразования только предстоял. Поэтому достижения Моцарта в этих жанрах в перспективе того, что последует дальше, выглядят скромно. Совсем иначе — в жанре камерного дивертисмента. Уже здесь Моцарту удалось подняться к вершинам, которые, по сути, не будут превзойдены ни в его же *Ете к1ете ЫасЫттгк,* ни в струнных серенадах и родственных

жанрах других композиторов (Чайковского, Дворжака, Бриттена, Стравинского). На дивертисментах, безусловно, сказался моцартовский опыт симфонического оркестрового письма. Но и они, в свою очередь, оказали обратное влияние, определив новое ощущение пластики голосов в партитуре симфоний.

Последним этапом в развитии моцартовских ранних квартетов и симфоний можно считать период с конца 1772-го по 1774 год. Именно на это время исследователи с должной степенью осторожности относят начало моцар-товской творческой зрелости. Впрочем, симфонии и квартеты, в изобилии появившиеся как раз тогда, далеко не во всем так уж самостоятельны и «по инерции» содержат немало признаков ученичества. Все квартеты (а их двенадцать) возникли как раз в периоды поездок — шесть в Италии, шесть в Вене. В них в основном доминируют задачи учебно-познавательные, реакция на достижения итальянской камерной музыки и на гайдновские квартеты ор. 20, видимо попавшие в руки Вольфганга в Вене.

Среди симфоний особое внимание привлекают те, что написаны по возвращении из столицы. Самыми значительными из них справедливо считаются симфонии 8-тоИ КУ183 и А-биг КУ 201/186а. Ранней, или «малой», симфонии §-то11 принято отводить в творческой эволюции Моцарта исключительное место. Это его первая минорная симфония, в ней традиционно отмечают «штюрмерские» настроения. Дополнительный вес ей придают также ассоциации с венской «большой» 8-тоН'ной Симфонией КУ550. В действительности, штюрмерство как особое интеллектуальное и духовное течение не слишком координируется с моцартовской артистической личностью[2]. Творчество как спонтанное излияние потока чувств и идей Моцарту мало свойственно. И поэтому раннюю §-то11'ную Симфонию едва ли **стоит** рассматривать как проявление какого-то личностного кризиса в душе Моцарта или как стихийное самовыражение патетических чувств, якобы обусловленное захватившим его неким новым мироощущением. Оснований для этого тем меньше, что моцартовская Симфония возникла еще до того, как литературное «штюрмерство» заявило о себе в полный голос. Наделавший много шума роман в письмах «Страдания юного Вертера» Гёте вышел лишь год спустя (осенью 1774-го), а драма Ф. М. Клингера *ЕШгт ипс1 Бгащ,* давшая наименование всему направлению, появилась еще позже — в 1776 году.

Но дело даже не только в этом. Сама моцартовская Симфония стоит в ряду множества минорных симфоний других авторов, созданных задолго до нее и, возможно, известных Моцарту. Исследователи упоминают о целом «кусте» симфоний Йозефа

Гайдна в непривычных для XVIII века тональностях, в том числе и минорных: §-шо11 (1:39) 1765, Г-то11 (1:49) и сГто11 (1:26) 1768, е-то11 (1:44) и с-то11 (1:52) 1770-1771, Г15-то11 (1:45) 1772. Называют также симфонии Я. К. Ваньхаля, среди которых по меньшей мере шесть выдержаны в минорных

а А. Эйнштейн писал: «"Буря и натиск" для такой личности, для такого художника, как Моцарт, — движение слишком поверхностное, слишком *бесформенное».* См ..*Эйнштейн.* С. 105.

тональностях[3], да и единственная из минорных симфоний И. К. Баха (§-шо11 ор. 6 № 6), широко известная в свое время, была напечатана в Амстердаме в 1770 году. Финшер, рассматривая гайдновские симфонии тех лет, склоняется к мнению, что «с молодым движением литературного ***81****игт ипй Игащ,* прожившим недолгую жизнь и не слишком активно воспринятым в имении Эстергази, равно как и во всех габсбургских землях... гайдновские минорные симфонии не имеют ничего общего. Уж скорее с обшей тенденцией на основе минора перенимать элементы оперного языка — такие, как тремоло оркестра, цепи синкоп, скачки на большие интервалы, резкие контрасты, речитативные формулы, — обогащать, углублять и вообще впервые применять их в симфоническом языке»[ь]. Вполне возможно, что одним из «катализаторов», способствовавших столь активному интересу композиторов венского круга в 1760-е годы к симфоническим исканиям в миноре, были оперные и балетные партитуры Глюка. В первую очередь стоит назвать его балет «Дон Жуан», показанный в Вене в октябре 1761 года с обширной и захватившей всех финальной сценой с фуриями на кладбище, а также «Орфей» (1762) с его знаменитой сценой с фуриями в Аиде и, конечно, мрачный драматизм «Альцесты» (1767).

Так что гораздо больше оснований считать «малую» Симфонию ё-то11 художественной реакцией на новый для жанра «бурный» топос, как раз тогда входивший в моду. Дополнительный повод усомниться во всякого рода «предромантических кризисах» состоит в том, что в непосредственной близости к Симфонии КУ183 буквально с разрывом в несколько дней была закончена (а возможно, и сочинялась параллельно) чрезвычайно жизнерадостная и, как принято считать, совершенно «итальянская» по духу трехчастная симфония В-биг КУ182/166с[с].

По существу, Симфония КУ183, по крайней мере в своей первой части, имеет довольно много фигур, заимствованных из оперы. В элементах ее фактуры отчетливо слышны реминисценции из больших итальянских опер зепа Моцарта — его «Митридата» и «Луция Суллы». Бурные тремоло скрипок

напоминают о §-то1Гной арии Аспазии *ЫІе1 аеп т1 ра1рИа* («Митридат», I, № 4) и патетические фрагменты в ее же арии Ае/ *§гауе ІогтеШо* (II, № 14), резкие контрасты динамики с «выключениями» и «включениями» ПШт — об арии Митридата (*} ие1 пЬеПе е дие1Г т§га(о* (I, № 10), «взволнованные» синкопы — о его же *Уаёо тсоШго а1 /а!о* (III, № 20)[й]. Конечно, в ариях основное внимание сконцентрировано на голосе, и материал оркестра заметно уходит в тень. В Симфонии же, наоборот, он помещен в центр, и становится ясно, что Вольфганг снова увлекся составлением своеобразной «антологии» оркестровых шумов. В данном случае, конечно, шумов несколько специфических, минорных, то есть сравнительно мало распространенных в симфонической музыке в то время. Именно эта «экзотика» и объясняет его увлечение и даже до некоторой степени отказ от того пути, кото-

а Имеются в виду лишь те, что укладываются в период между 1764 и 1771 г. См. статью *РаиІ Я. Вгуап* в N00—2000.

Ь *ЯюсИегЬ.* ЗозерЬ Наус1п ипс1 зете 2ек. ЬааЬег-\Ыав, 2002. 5. 263. с Даты на автографах моцартовских симфоний 1773—1774 г. тщательно зачеркнуты неизвестной рукой. Согласно исследованиям, проведенным с применением специального освещения, Симфония В-диг КУ 182/166с датируется 3 октября 1773 г., а§-то11 КУ183 — двумя днями позже, 5 октября 1773-го. См. ЫМА ГУ. *Щ:,*. 11. В<1. 4. 5. X—XI. *й* Основные тональности трех из перечисленных арий — мажорные, но все они относятся

к типу арий *а%Иаш* (бурных, взволнованных), и их характер перекликается с моцартовской симфонией.

рый он уже нащупал раньше — от попыток изыскивать для симфонии оригинальные тематические идеи, свежие фактурные и оркестровые решения.

Впрочем, одна из острых и головоломных инструментальных проблем все же не ускользает от его внимания — применение валторн в минорной тональности. Если в мажоре была возможность — пусть и в ограниченных объемах — сочинять связные мелодические фразы, то минор практически не позволял этого делать из-за отсутствия в шкале натуральных звуков терции минорного трезвучия. Применение валторн в строе параллельного мажора мало спасало положение, так как хотя вопрос с минорной терцией разрешался, зато появлялась проблема с тоникой. Среди симфоний, на которые юный Моцарт мог ориентироваться при создании своей ранней §-то11'ной, часто называют Симфонию И. К. Баха ор. 6 № 6. Возможно, Вольфганг и слышал ее, но все же вряд ли изучал в подробностях,

иначе решение валторновой партии, найденное здесь его старшим коллегой, не прошло бы мимо его внимания. Бах применил валторны низкого строя С и таким изобретательным образом получил звуки основного трезвучия из 6, 7 и 9-го обертонов и еще много других звуков, пригодных для мелодического движения. Можно только догадываться, каким блестящим образом смог бы воспользоваться такой находкой Моцарт, если бы знал о ней. Но он пошел по другому пути, заимствованному, скорее всего, из §-то1Гной Симфонии **Й.** Гайдна (1:39), где **тот** (кстати, единственный раз в симфониях этого периода) применил две пары валторн в малотерцовом отношении: *m O* и *m B**. Конечно, оперируя валторнами разных строев, можно легко выстроить плотные вертикали, как, к примеру, эффектный доминантсептак-корд на грани разработки и репризы, составленный только из валторн и пары гобоев. Но Вольфганг умудряется писать также мелодические линии с валтор-новым участием — в основной теме менуэта и особенно во втором, туттийном проведении главной темы финала, едва ли не «пуантилистически» распределенной между парами валторн:



В А-биг'ной Симфонии Моцарт, напротив, вновь возвращается к тому пути, по которому уже двигался раньше. Но она занимает среди моцар-товских ранних симфоний совершенно особое место. В ней словно бы подытожен весь предшествующий опыт инструментальных жанров — и камерных, и оркестровых. Характерные «увертюрные» черты Симфонии в первой части скорректированы более утонченным письмом, явно почерпнутым у квартетного жанра. Вторая часть синтезирует «пленэрную» и «ариозную» атмосферу медленных частей серенад, менуэт и финал отсылают к энергичным, полным

а На пример Гайдна указывает также инструментовка трио в менуэте одними духовыми на

манер *Нагтотетийк.*

а.

и

в

ш
2
н
о.
ш
я
I
О
О
в
н
о
о
р
л
о
РЭ
н

юношеской витальной силы дивертисментам. Но это не мозаика жанров, все подчинено движению от тихого к громкому, от умеренного к быстрому, от пастельной лирики к буйству красок, словно взлетающий и распадающийся в воздухе на тысячи огней фейерверк.

Первая часть прямо заявляет о своем «камерном» статусе. Она начинается тихо, с цепи секвенций — словно с середины изложения, с обсуждения некоего тезиса, который уже как будто прозвучал раньше. Саму идею «тихого начала» Моцарт вполне мог позаимствовать из той же §-то1Гной Симфонии Гайдна (1:39), но характер моцартовской темы, да и всей композиции совершенно иной. Здесь Моцарт впервые не ограничивается изобретением отдельных, пусть по-своему ярких, но чаще всего не взаимосвязанных друг с другом тематических идей, он уже не ограничивается принципом «орнамента шумов» с вплетением оригинальных тем. Всему найдено свое место. Шумы оттеснены в «резервацию», их роль — лишь маркировать грани формы, как бы расставлять знаки препинания. Темы же и их взаимоотношения становятся в центр внимания, их последование разворачивает единый композиционный замысел, единую линию — */Но (итал.* нить), как впоследствии Вольфганг и Леопольд будут называть это в переписке. Все гомофонные, напевные темы получают свои полифонические «отражения». Даже начало заключительной партии выглядит как полифоническое переизложение (напевный циаы-бесконечный канон) динамического, шумного завершения побочной. Не брошена ни одна из идей. Необычное

секвенционное начало главной отзывается в новой эпизодической теме в разработке: она, как и главная, секвентно поднимается вверх, и даже шагов в ней столько же — четыре.

Точными данными об исполнении этой Симфонии мы не располагаем. Возможно, она должна была звучать во время служб на пасхальную «октаву» (у православных — Светлая седмица) или на каких-либо приуроченных к этим дням академиях[2]. Но для понимания ее сути это не важно. От прикладного статуса в ней не осталось и следа. В действительности, это первая моцартовская симфония в том понимании, которое станет закрепляться за этим жанром едва ли не десятилетие спустя. Возможно, Моцарт сам понял, что достиг неких границ в своих собственных представлениях и ощутил потребность остановиться. Находки должны были «отлежаться» в тишине и созреть.

Ранее, в главе о церковной музыке уже было высказано предположение, что «Троицкая» месса июня 1773 года обозначает отчетливую грань между юношеским периодом и началом зрелости. Также и возвращение из Вены осенью 1773 года проводит подобный рубеж в моцартовском инструментальном творчестве. С 1774-го квартеты полностью исчезают из поля зрения Вольфганга, а активность собственно в жанре симфонии значительно уменьшается. 1773 год в сумме дал семь симфоний. Апрель—май 1774-го принес еще две, и на этом их поток резко сокращается. Если не считать «Парижской» симфонии, возникшей в связи с совершенно конкретными обстоятельствами, и трех симфоний 1779— 1780 годов, все остальное, что принято относить к этому жанру, представляет собой переработки увертюр к оперным постановкам («Король-пастух», «Мнимая садовница» и проч.) либо извлечения четырех частей из кассаций и серенад.

Так что в инструментальной музыке, начиная с 1773—1774 годов, отчетливо обозначен крен в сторону «заказных» жанров. Это дивертисменты для

а Симфония КУ201 /186а датирована на автографе 6 апреля 1773 г., Пасха приходилась в том

году на 3 апреля.

духовых инструментов (*Нагтотетиык*), серенады и кассации. Кроме того, Моцарт пишет инструментальные концерты для собственного употребления и для близких друзей-музыкантов — произведения, в большой мере свободные от прямой денежной или служебной мотивации.

Дивертисменты для ансамблей духовых инструментов, основной массив которых Моцарт сочинил в зрелые зальцбургские и венские годы, имеют в его творчестве свою предысторию. Она восходит к периоду итальянских путешествий,

точнее — ко времени последнего, третьего визита в Италию. Зимой или в начале весны 1773 года в Милане, по-видимому, для академии в доме какого-то богатого покровителя возник первый из таких дивертисментов — В-биг КУ 186/1596 для десяти инструментов. И тут же по возвращении в Зальцбург был написан еще один — Е$-биг КУ 166/1596, явно предназначенный для того же заказчика, так как рассчитан практически на тот же состав, включающий кларнеты, которых в Зальцбурге не было. Если предположения верны и оба дивертисмента писались с некоторым разрывом во времени, то, возможно, Вольфгангу вначале был заказан лишь один из них, и уже после его исполнения и теплого приема возник заказ на второй. Это объясняет также и заметные различия между ними. При всей легкости и гладкости, с которой написан первый, характер его частей практически не выходит за рамки танцевальной музыки. Только финальное рондо, где Моцарт использовал материал из собственного балета *Ье §е1оз1е с1е1 зеггафо* («Ревность в серале») КУАпЬ. 109/135а[a], трактовано несколько свободнее. Ведущая роль отведена гобоям, их в основном дублируют, и лишь иногда получают самостоятельную партию английские рожки. Кларнеты ни разу не выступают сольно — только в функции педали, в дублировках или в вертикали аккордов. Кажется, что здесь Вольфганг обходится с ними гораздо скованнее, чем год с лишним назад в оркестровом Дивертисменте КУ 113. Валторны подают голос только в финале.

Второй Дивертисмент задуман явно смелее. Первая часть уже не напоминает танцевальную партиту, а выглядит привычным симфоническим А11е§го в форме старой сонаты, дифференциация партий в ней отчетливее, в том числе и английские рожки, и валторны, и даже кларнеты выступают самостоятельнее, а в некоторые моменты заготовлены и специальные «трюки» — например, выписанное *сгезсепйо* с последовательным наслоением голосов, как в заключительной партии. В четвертой части (Аба§ю) Вольфганг снова воспользовался темой одного из танцев балета «Ревность в серале», а во второй (АпбапИпо) процитировал музыку одной из симфоний-увертюр Паизиелло[b].

Последующие опыты в жанре *НагтотетшИс* от первых (1773) отделяет ощутимый временнбй промежуток — свыше двух лет: зальцбургский Дивертисмент КУ213 датирован июлем 1775 года. Остальные четыре писались, как правило, с интервалом в полгода[c]. Тем очевиднее отличия между юношескими опытами и тем, чего достигает Моцарт в годы своей зальцбургской изоляции. На этот раз задача перед ним стояла и более простая, и, одновременно, значительно более сложная, чем в Милане.

Формально обходиться с шестью инструментами проще, чем с десятью, но фактически оказываешься скованным «по

а См.: ЫМАУ11. *Щ.* 17. В < 1. 1. 5. IX. Балет исполнялся в антрактах оперы «Луций Сулла»

Ь *1Ы6.* 5. IX—X.

с Имеется еще шестая *НагтотетшИс* КУ289/271§, но ее принадлежность Моцарту не вполне доказана. Если все же считать ее моцартовской, то ее появление датируют приблизительно августом 1777 г.

ГЛ
о
гч
о.
ш
н
и
н
а.
ш
И
Х
о
о
И
н
о
Х
л
о
«
н

рукам и ногам». Все как будто предрешено: пара гобоев постоянно солирует, один из фаготов обеспечивает басовую опору, а второй дополняет ограниченные по звукоряд) валторны. Конечно, в этом отношении миланский состав или дивертисменты-октеты с дополнительной парой кларнетов (КУАпЬ. 226/196е и КУАпй. 227/1960, созданные, возможно, в Мюнхене в период постановки «Мнимой садовницы»[8], предоставляли больший простор. Но — прав Хильдес-хаймер — будничность, рутина и шаблон психологически совершенно невыносимы для Моцарта, а свойство его таланта таково, что ограничение средств только распаляет музыкальную фантазию. И здесь это особенно заметно.

Сравнивая принципы инструментального письма в ранних

миланских и зальцбургских дивертисментах, Валерий Березин, автор обширного исследования о музыке для духовых инструментов в классическую эпоху, тонко прочерчивает их различия:

> Дивертисменты-дециметы практически нельзя переинструментовать,

переложив их, например, для струнных — они начисто утратят не только самобытную прелесть, но и саму суть авторского замысла. Любой из секстетов можно изложить иначе, заменив, например, гобои — скрипками, а фаготы — альтом и виолончелью. При этом, конечно, что-то потеряется, уйдет индивидуальный колорит, но многие достоинства останутся, и мелодика, фактурная изобретательность, жанровые характеристики будут не менее привлекательны для слушателе.

Учитывая фактурные ограничения, свойственные секстету *Нагтоте-тийк,* Моцарт ищет новый баланс между тембровой и тематической стороной. Он увеличивает роль оригинальных музыкальных тем — принцип, который определяет общее развитие его инструментального письма от раннего творчества к зрелому. Ансамбль духовых предъявлял в этом пункте особые требования, с которыми мог справиться только хороший знаток инструментов и вдобавок мастер с неистощимой музыкальной фантазией. Один из многих примеров того, как непринужденно, со знанием дела Вольфганг изобретает мелодически гибкий и выразительный тематизм, одновременно учитывая особенности инструментов, — ритурнель Дивертисмента КУ252/240а:



а Если они действительно принадлежат Моцарту, так как ни авторизованного нотного

материала, ни каких-либо упоминаний в переписке или косвенных свидетельств не сохранилось. В настоящий момент эти дивертисменты числятся в ряду сочинений с недоказанным авторством или приписываемых Моцарту и помешены в дополнительные тома ЫМА (X. \% 29. ва. 2).

Ь *Березин В.* Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М., 2000. С. 234.

Начальную фразу пропевают гобои, во второй к ним подключаются валторны. На первый взгляд — элементарное тембровое варьирование сходных мелодических построений. Но вся суть заключается как раз в том, что тема задумана особым образом: первую фразу натуральные валторны попросту не могут сыграть, а со второй — на терцию выше — справляются легко. В результате вместо ожидаемого соло гобоев сразу же получился живой диалог инструментов. Но Моцарт мыслит еще на несколько шагов вперед, что ясно из коды рондо. Незадолго до финальных аккордов гобой в паре с фаготом на органном пункте затевают нечто вроде концертной «каденции», и в ответ ей включаются валторны:

| РгеЧо a$$a1]



В основе этого ответа лежит та же фигура, что и в теме рефрена, но тут уже валторны забираются так высоко (вплоть до 17-го тона), что им становится доступен весь диатонический звукоряд[8], и они, пусть и на короткое время, получают возможность играть не только сигнальные ходы, но и более развернутые построения, превращаясь в мелодический инструмент.

Диалоги тембров — лишь один из способов удерживать внимание слушателя. Не менее виртуозно Моцарт владеет и фактурным варьированием. Яркий пример — АпбагЛе Дивертисмента *m P* КУ 213. Как много умеет Вольфганг «выжать» из самого скромного музыкального материала, видно из сравнения экспозиции этой небольшой трехчастной пасторальной пьесы с ее репризой:



а Диапазон от 8 до 16-го тона звукоряда валторны можно, конечно, лишь условно назвать диатоническим: некоторые звуки, входящие в него, все же ощутимо отклоняются от диатонической гаммы любой темперации. Удавалось ли валторнистам тогда корректировать эти звуки губами (особой конструкцией мундштука или как-то иначе), или слушатели мирились с некоторой «фальшью» — вопрос открытый.

1
О.
ш
н
и
«
ш
2
н
Си
ш
Х
Х
О
*

о

И

н
о
Х

Он

о

РЭ

н



Даже начало, при всей своей непритязательности, решено нетривиально: мелодию ведут не гобои — самый простой вариант, — а гобой с фаготом в дециму. Пару гобоев композитор приберег для ответного проведения, начиная с пятого такта, где вступает весь ансамбль. Уже здесь, в экспозиции, он провел идею концертного противопоставления полного состава и небольшой группы, ухитрившись выделить ее из коллектива, и без того малого. Но еще удивительнее то, что Моцарт делает в репризе. Нигде материал экспозиции не повторен буквально. В тему вплетены имитации-«эхо» первого гобоя и аккорды валторн (т. 19—20), аккомпанирующие репетиции фаготов подхвачены наверху гобоем (т. 21—22), мелодию украсил кокетливый форшлаг (т. 23—24), вместо ординарного завершения в 7 и 8-м тактах репризы — неожиданная «фигура умолчания», вставка, тихая вопросительная фраза у гобоя и фагота. И только после этого — заключительный каданс. В 10-тактовой репризе, таким образом, — пять разнообразных фактурных рисунков, что особенно удивительно при столь скромных возможностях духового секстета. Апогей фактурной изобретательности — первая часть Дивертисмента КУ253 (август 1776 года), написанная в виде цикла вариаций, случай редкий и даже дерзкий для «гармонической музыки» того времени[3].

Моцартовские опусы для духовых, сочиненные в Зальцбурге, исследователи чаще всего оценивают весьма сдержанно. Аберт

констатирует скромные размеры отдельных частей, рыхлость формы, их веселый и легкий характер. Впрочем, он все же не может устоять перед их обаянием: «Кажется, что эти непритязательные пьесы доставляют ему [Моцарту] особенную радость, потому что они прямо-таки сверкают остроумием и весельем и даже самые простые темы излагаются здесь свежо и увлекательно»[11]. Эйнштейн еще более суров, заявляя, что «анализировать эти сочинения в отдельности излишне» и что все это лишь «игра с формой, не требующая ни особой изобретательности, ни усилий». Его финальный вердикт: «Если что и может характеризовать Моцарта как композитора XVIII века, то только такого рода музыка: она “невинна” в полном смысле слова, она создана *до* грехопадения Французской революции — для того, чтобы исполняться летней ночью при неярком свете факелов и фонарей, звуча либо поблизости, либо вдали»[c]. И все же не оставляет ощущение, что оценки эти

а «Сам факт не был бы интересен, если бы речь шла не о духовом ансамбле. Однако в гармонической музыке XVIII столетия вариации встречаются сравнительно редко». См.: *Березин В.* Духовые инструменты… С. 213. Добавим, что вариации, созданные Моцартом в венских сочинениях — Серенаде для 13 инструментов KV361/370a и Серенаде c-to11 XV388/384a — все же возникли в менее тесных рамках, так как состав инструментов в них (и возможности варьирования) значительно шире.

Ь *Аберт,* I, 2. С. 49-50.

с *Эйнштейн.* С. 202.

чо

о

см

не вполне беспристрастны и что причина в том исключительном преимуществе, которое в сознании моцартоведов начала XX столетия получают монументальные венские «гармонические» серенады 1780-х годов. Их достоинства как бы заслоняют обаяние зальцбургских сочинений.

Между тем вряд ли стоит выстраивать некую последовательность, в которой ранние дивертисменты оказываются преддверием, подготовительной ступенью к поздним. Напротив, их следовало бы отнести к разным жанровым сферам. Зальцбургские дивертисменты (вопреки предположению Эйнштейна) представляли собой все же не пленэрную, а «застольную» княжескую музыку (ведь часть из них была создана зимой). Потому-то во внешнем ее облике неизгладимы следы скромного и несколько провинциального зальцбургского уклада.

Нагтотетимк в Вене как раз чаще фигурирует как музыка открытого воздуха, как дополнение ландшафтного паркового дизайна, как украшение вольного и не скованного особым церемониалом праздника. Она продолжает скорее линию моцартовских кассаций и серенад для оркестра, нежели духовых дивертисментов. Добавим к этому, что гармоническая музыка в Вене поощрялась особым вниманием императорской семьи, так что она постепенно повысила свой статус до концертного жанра.

Если же оценивать зальцбургскую *Нагтотетимк* в рамках ее собственного жанра, то трудно не признать ее незаурядность. «Моцарту удается создать развитые и неординарные партитуры и для секстета с гобоями, — пишет В. Березин, — но это скорее исключение из обширного ряда подобных сочинений, в которых используется в основном известный круг приемов письма»[a]. Да, Моцарт не стремится здесь выйти за пределы предписанного, да, он остается в границах заданной семантики, тонко стилизуя знакомый и узнаваемый круг образов. Он избегает прорывов в новые и неизведанные сферы, не изменяет идеалам изящества и грации, приятного и затейливого. Но от музыканта не укроется филигранное качество его работы. Весь моцартовский интеллект и вся изобретательность нацелены на решение сугубо музыкальных задач: разнообразие фактуры, максимально естественная дифференциация в ней разных пластов и функций (мелодия, басовая опора, педаль и фигуративный аккомпанемент), стремление и умение показать самые яркие качества инструментов. Моцарт устанавливает гибкие взаимоотношения между тембровыми, динамическими и тематическими контрастами, умеет использовать их совместно или раздельно для яркого противопоставления или мягкого отгенения. И все это, имея «на руках» всего три пары инструментов с давно известными, частично приевшимися и в целом весьма узкими и быстро исчерпываемыми техническими и выразительными возможностями.

Кассации, серенады и дивертисменты с участием струнных, в отличие от *Нагтотеттккк*, как правило, предназначались для более широкой публики и для игры на открытом воздухе. Не случайно большинство из них возникло летом. Если оставить в стороне поводы, по которым все эти произведения были созданы, то на основании различий в инструментальном составе и, отчасти, общем масштабе и циклической организации их можно разделить на две группы. Первую составит большинство моцартовских зальцбургских серенад[b] — обшир-

a *Березин В.* Духовые инструменты... С. 193.

Ь В жанровых обозначениях зальцбургской прикладной

музыки нет твердых разграни

чений, и по переписке Моцартов видно, что зачастую они в разных местах по-разному определяли жанр одних и тех же сочинений. По традиции термин «серенада» принято считать наиболее общим, включающим все остальные разновидности.

Си
Н
и
ш
2
(-
а.
ш
Х
Х
о
о
«
н
о
Х
Он
о
«
н

ны\ г ;—и-восьмичастных произведений для сравнительно большого оркестра, об = стельно включающего «хоровой» состав струнных и разнообразные духо-гыг. Вторую — более скромные пяти-шестичастные циклы, где к струнному ансамблю (чаше всего квартету), как правило, добавлена лишь пара валторн. Конечно, такое разделение нигде и никак не оговорено — ни в моцартовской переписке, ни в последующей литературе. Впрочем, как уже упоминалось, редколлегия 1ЧМА, видимо, именно на этом основании приняла решение разнести эти произведения в разные серии: одни в «оркестровые», другие в «ансамблевые». Ради удобства мы будем обозначать их в дальнейшем как «большие» и «малые» серенады. Нетрудно заметить, что в группу «больших» попадают все без исключения *Рта1тшкеп,* кассация КУ100/ 62а и первая (да, скорее всего, и вторая) серенады, написанные для Зигмунда Хаффнера. В «малые» — соответственно ранний Дивертисмент КУ205/173а для скрипки, альта, баса (виолончели?) с фаготом и пары валторн 1772-1773 годов[3], две серенады к именинам графини Лодрон КУ247 и 287/2716 и «музыка Робинига» (Дивертисмент КУ334/320Ь).

Дивертисмент КУ 251, в котором к квартету с валторнами добавлен еще и гобой, занимает промежуточное положение между двумя группами.

Как видно, граница между «большими» и «малыми» серенадами проходит внутри тех, что писались для частных лиц. Различие не в последнюю очередь определялось возможностью или желанием заказчика оплатить необходимое количество музыкантов. Важен был и повод. Среди больших серенад до сих пор не вполне ясно предназначение КУ 100/62а, но если она действительно возникла в связи с каким-либо частным торжеством, то трубы и литавры, а также облигатные партии гобоя и валторны, предполагавшие участие самых лучших музыкантов капеллы, наводят на мысль об архиепископе Шратгенбахе как самом вероятном ее заказчике. Что касается серенад для Зигмунда Хаффнера, то не возникает никаких сомнений, что имущественное состояние не ставило ему никаких препятствий для оплаты самой что ни на есть «большой» музыки, тем более что и поводы — выдача замуж сестры и обретение дворянского достоинства — представлялись более весомыми, нежели ежегодные именины графини Лодрон и завершение обучения Робинига.

Большие и малые серенады отличались также характером и строением. Эйнштейн проводит грань между ними, акцентируя в первом случае существенный вес начала симфонического, а во втором — квартетного. «Обратившись еще к одному, последнему виду серенадной музыки Моцарта, — пишет он, упоминая Хаффнер-серенаду, — мы одновременно приблизимся к его симфониям и скрипичным концертам»". Относительно же АпбапГе из Дивертисмента KV334/3206 («музыка Робинига») он замечает: «Если бы дивертисменту разрешалось звучать столь же серьезно, как и струнному квартету, то это АпбапГе... могло бы стать вровень с финалом квартета ё-то11. Слияние камерного и концертного стилей в этом дивертисменте полнейшее»[0]. Таким образом, общий знаменатель

а До сих пор нет единого мнения о назначении этого сочинения. Эйнштейн и другие ис

следователи склонялись к предположению, что оно было написано в Вене осенью 1773 г. для какого-либо частного торжества (возможно, в семействе Месмеров — см. *Эйнштейн.*

С. 197), К. Бэр высказал гипотезу (см.: *Ваг С.* 01е "АпдгеОегш-Ми&кк"//Ас1а МогаШапа 10, Дё-1963, Н. 2. $. 30 (Г.), что это могла быть «музыка для госпожи Антретгер», о которой речь идет в одном из писем Леопольда. См.: Письмо от 25 сентября 1777 г. — *ВпфОА* II. $. 10.

Ь *Эйнштейн.* С. 207—208.

с Тамже. С. 201.

обеих разновидностей серенады, по мнению Эйнштейна, — концертное начало. Она занимает промежуточное положение между музыкой для концертного зала и открытой эстрады: «Вот почему оркестровая [то есть «большая». — *И. С., П. Л.]* серенада обычно включает в свои рамки скрипичный концерт»[3]. Картина, обрисованная Эйнштейном, очень наглядна, но все же его концепция «промежуточности» и, в особенности, эстетическая оценка концертности кажется не вполне корректной. «Здесь не полагается открывать больших глубин, мастерство композитора должно быть неприметно и скрыто под маской грациозности, — пишет исследователь. — А вот виртуозности проявляться дозволено»[6].

Позиция Эйнштейна уязвима прежде всего потому, что концертный зал и открытая эстрада, выбранные им в качестве ориентиров, — «площадки», получившие устойчивое и повсеместное распространение никак не во времена Моцарта, но уже в XIX столетии. Более того, именно их утверждение и отодвинуло в прошлое всю ту традиционную «сословную» бытовую музыку, с которой неразрывно связаны моцартовские серенады. Когда-то и кому-то все это могло казаться архаическим и целиком изжитым, но в действительности в свое время она была гораздо более живой и разнообразной, нежели суховато-академические или, наоборот, беззастенчиво-коммерческие формы буржуазной эпохи. Симфония, сольный концерт с оркестром и квартет более или менее благополучно справились с переселением в новые времена, родственные им серенады и дивертисменты оказались менее жизнеспособными. Но можно ли при оценке эстетического качества произведений отталкиваться от этой «жизнеспособности» жанров, как по существу неосознанно делает Эйнштейн? В конце концов, жанр *со псе По %гомо* не перенес «переселения» во вторую половину XVIII века. Тем не менее, едва ли найдется кто-то, кто станет всерьез утверждать, что *сопсеШ §го8з1* Корелли, Вивальди, Джеминиани, Локателли, наконец, Генделя и И. С. Баха эстетически ущербны. Поэтому следует признать и за моцартовскими серенадами право оставаться в пределах очерченных ими самими норм и не оценивать их исходя из того, в какой степени они подготавливают симфонию или квартет, какими мы их сегодня привыкли слышать.

Одна из существенных особенностей больших серенад заключается в том, что впоследствии все они легко преобразовывались в симфонии. Об этом свидетельствуют

моцартовская переписка, наборы оркестровых партий, сохранившихся во многих библиотеках, а также записи в Каталоге рукописей издательства «Брейткопф». Так, на с. 2 Каталога под № 6 приведен инципит А11е§го ахщ из Антреттер-серенады КУ185/167а как часть из Симфонии для двух скрипок, двух гобоев, двух валторн, двух труб, альта и басов, а на с. 4 под № 24 значится Симфония *m* Д представляющая собой части, извлеченные из Серенады КУ203/189Ьс. Последняя, кстати, самим Леопольдом в рукописи обозначена как *8егепа1е сю е%гап 8m/ome.* Известно, что в 1783 году Вольфганг просил отца выслать ему партии отдельных частей из другой Серенады — КУ204/213а для исполнения в виде симфонии на концертах во время Великого поста[11]. Существует также симфонический вариант первой Хаффнер-серенады КУ250/2486. Что же касается второй, то, как известно, от нее и сохранилась только знаменитая Хаффнер-симфония, все

а Там же. С. 197.

Ь Там же.

с Данные из Каталога издательства «Брейткопф» приведены по: *2аз1(м.* Р. 285, 288.

6 Письмо от 4 января 1783 г. — ***Bne/eOA*** III. 5. 248.

о
о.
ш
ь-
о
Х
н
0.
ш
Х

X
O
O
и н **о** <□ X
Он
о
05
H

собственно «серенадные» части утрачены. Любопытно, что в связи с Антреттер-серенадой XV 185/167а в Каталоге Брейткопфа на с. 73 есть еще одна запись: приведен инципит из третьей части, обозначенный как «концерт для скрипки соло, двух скрипок, двух гобоев, двух валторн, альта и баса». Таким образом, ясно, что и для Моцарта «большая» серенада может легко распадаться на два независимых цикла: в данном случае — симфонию и скрипичный концерт.

Впрочем, такой «составной» цикл сложился у него не сразу и имел определенную эволюцию. Из трех ранних кассаций 1769 года только в одной — КУ 63 — солирует скрипка, и то лишь в четвертой, самой медленной из шести частей (Абафо). В другой из августовских *Pma1mm1кеп* вообще отсутствуют какие-либо концертные черты. Что же касается масштабной Серенады КУ 100/ 62а (единственной из ранних восьмичастной), то и в ней нет сольной скрипки, зато в трех частях солируют гобой и валторна, а еще в одной развитую партию имеет флейта — признак жанра, который тогда было принято называть *симфония con-ceHan1e.* Этот же тип Моцарт продолжит в июньском Дивертисменте 1772 года (КУ 131), где облигатные флейта, гобой и фагот, вкупе с четырьмя валторнами, солируют в трех из семи частей. Как видно, тогда еще не созрела идея «вплести» именно скрипичный концерт в жанр серенады.

Устойчивый тип большой серенады с солирующей скрипкой складывается у Моцарта только в 1773 году, и ко времени, когда ему при посредстве И. Т. Антреттера была заказана августовская *Pma1тимк,* он уже, вероятно, сочинил свой первый скрипичный Концерт КУ207[a]. Так что желание расширить роль скрипки в этой Серенаде явно отражает возникший у Вольфганга интерес к виртуозной скрипичной игре. Мы не знаем, кому предназначалась и на кого была рассчитана сольная партия в Серенаде КУ185/167а, ведь и Леопольд, и Вольфганг в те августовские дни, когда она прозвучала в Зальцбурге, находились в Вене, и ни тот, ни другой не мог возглавлять оркестр, держа в руках скрипку. Серенада, как известно, исполнялась под руководством певца Майсснера. Но тогда же, в августе, в Вене, как описывает в письме

Леопольд, «Вольфганг, одолжив у Тайбера инструмент и ноты, имел наглость сыграть концерт на скрипке... поскольку на органе нельзя было играть концерт»[6], то есть публично выступил во время службы в монастыре Св. Каэтана. Снова он играл на публике год спустя в августе 1774-го, в дни праздника у паломнической церкви на Мария-Плайн, где, вероятнее всего, исполнил скрипичный концерт собственного сочинения. Тогда же в новой *Нпа1тиык* КУ203/189Ь он снова отводит три части солирующей скрипке. Общая структура цикла «большая серенада плюс скрипичный концерт» выглядела так:

КУ 185/167а
КУ203/189Б
А11е§го ахка!
(хтГоша)
(ктГоша)
АпбаШе-А11е§го а$8а1
Апбапге
(сопсеПо)
(сопсейо)
АпбаШе
А11е§го
(сопсейо)
(сопсейо)
Мепиейо
МепиеПо
(зтГоша)
(сопсейо)
А11е§го
АпбаШе §гагю
80
(ЛпГота)
(ктГота)
АпбаШе
МепиеПо
(сопсеПо)
(хтГота)
Мепиейо
Аба§ю-А11е§го акш
(зтГоша)
(хтСоша)
РгезйхЛто

а Такова новая датировка, предложенная Платом на основе анализа моиартовского почерка и принятая в NN1ˆ. См.; ЫМА V. \\&. 14. Вё. 1. 5. XI.

Как видно, даже число частей в обоих серенадах совпадает, а общий состав легко членится на три концертные части (медленная, быстрая и один из менуэтов, где скрипка, как правило, солирует в трио) и три-четыре симфонические. Впрочем, такая структура серенады оставалась у Моцарта стабильной не слишком долго. Уже в следующих больших серенадах (1775—1776 годов, последних, написанных до парижского путешествия) он соединяет в семивосьмичастном цикле уже три идеи: симфонии (три-четыре части), скрипичного концерта (три части) и симфонии *concegЧаШе* с солирующими духовыми (одна часть). Однако и это соединение тоже оказалось не стойким. В *РоМИот*-серенаде (т. н. «Серенаде с почтовым рожком») КУ 320 (1779) цикл скрипичного концерта полностью исчезает, и его место занимает полноценная симфония *conceНаШе* из нескольких частей[3]. Таким образом можно констатировать, что интерес Моцарта к скрипке как солирующему инструменту сменился вниманием к духовым.

Малые серенады в отличие от больших не могли разрастаться за счет включения концертных частей уже хотя бы потому, что не существовало жанра «скрипичный концерт в сопровождении струнного квартета», который можно было бы присоединить к некоей чисто ансамблевой основе. Поэтому количество частей в таких серенадах не превышает шести. Но это не значит, что концертное начало в них никак не выражено. Напротив, солирующая партия виртуозной первой скрипки — как раз то качество, которое отличает малые серенады от собственно струнных квартетов, причем в 1770-е годы эта виртуозность нарастает. Кроме того, эволюция в малых серенадах была связана с естественным ростом величины частей за счет более интенсивного развития тем.

Конечно, если рассматривать эволюцию инструментальных жанров в конце XVIII века упрощенно, малые моцартовские серенады могут показаться весьма противоречивым феноменом. Считается, что такие серенады предшествовали сложению жанра струнного квартета, поэтому доминирующее положение в них первой скрипки оценивается как признак еще незрелой, дивертисментной стадии. Тогда, прочерчивая линию от итальянских и ранних венских квартетов Моцарта к поздним венским, мы неминуемо столкнемся с парадоксом: вместо того чтобы углублять уже достигнутое в венских квартетах 1773 года (созданных в подражание гайдновскому ор. 20), где квартетный стиль выражен уже вполне зрело и убедительно, здесь Моцарт словно движется вспять. Действительно ли малые серенады представляли собой своеобразный регресс или даже деградацию?

Безусловно, нет. Суть, как нам кажется, заключается в том, что эти серенады — совершенно иной жанр, и это прекрасно осознавал сам Моцарт. Леопольд в письме сыну описывает выступление скрипача Кольба: «В прошлую пятницу господин Кольб давал большой концерт приезжим купцам [...]. Он сыграл на скрипке твой концерт, Ночную музыку [...]»[ь] Ночная музыка, упомянутая в письме, — не что иное, как первая Лодрон-серенада КУ287/271Ь. Моцарт и сам играл эту же серенаду в Аугсбурге именно как концертную пьесу для солиру-

а Две части, извлеченные из этой Серенады, исполнялись на академии 23 марта 1783 г. в Вене, о чем Моцарт сообщал отцу спустя шесть дней: «Исполнены были следующие вещи [...] В 5-х, маленькая *СопсеПам-з'тркоте* из моей последней*/1па1 Мищие*». См.: Письмо от 29 марта 1783 г. — *Впе/еОА* III. 5. 261.

о
з-
25
О-
ш
н
о
ш
2
н-
о-
_]
п
Х
о
о
«
н
о
од
р
л
о

ющей скрипки в сопровождении ансамбля, назвав ее «кассацией *т В»*\ То есть, части из малых серенад тоже могли быть исполнены как концертные пьесы, хотя это и не мыслилось как собственно жанр концерта. Именно поэтому к ним нельзя подходить с мерками квартетного мышления. В таком ракурсе малые серенады заведомо уступают «чистым» квартетам по

сложности композиционной техники, изощренности голосоведения и весу ученых полифонических приемов. Их нужно оценивать по их собственным жанровым законам. Малые серенады, как правило, представляли собой такую форму музицирования, когда в ансамбле выделялся один музыкант высокого класса, виртуоз, лидер, исполняющий партию первой скрипки. Были ли остальные профессионалами или любителями с более скромными возможностями — неважно. Их роль ограничивалась именно сопровождением, и они не обязаны были демонстрировать какие-либо виртуозные навыки. Именно поэтому в серенадах ценились совершенно другие достоинства и постепенное разрастание виртуозности у первой скрипки в малых моцартовских серенадах не является ни рудиментом, ни уступкой старой традиции, а вполне сознательным развитием внутренних качеств, присущих этой жанровой разновидности серенады.

Какова же общая логика в развитии инструментальной музыки зальцбургских лет? Совершенно ясно, что симфония и квартет, бывшие основными объектами моцартовского интереса в этой области до 1773 года, в дальнейшем резко уходят в тень. Их место занимают большие и малые серенады и *Нагтотеттгк*. Почему это произошло? Однозначного ответа на этот вопрос, по-видимому, не существует. Его мог бы дать сам композитор, но в письмах об этом нет ни одного упоминания. О причинах можно только догадываться, и наверняка их было несколько. Что касается квартетов, то все они, как упоминалось, писались не для Зальцбурга. Об исполнении каких-то из ранних венских или итальянских квартетов речь идет в дневнике Наннерль от 28 мая 1780 года[6] — значит, квартеты иногда все же игрались и в Зальцбурге, но сочинять их у Вольфганга уже не было охоты. Вероятнее всего, в городе просто не было развитой традиции квартетного музицирования и живого интереса к жанру. Появляться они, по-видимому, начали лишь к 1780-м, то есть к концу зальцбургского периода в жизни Моцарта.

С симфониями дело обстояло сложнее. Во-первых, к 1774 году Моцартом было написано не менее 36 произведений этого жанра. Так что он вполне мог считать свой «портфель» достаточно полным и при необходимости пользоваться уже созданным. Так и происходило, и даже в венский период вплоть до 1786 года он активно обращался к зальцбургским симфоническим запасам. Во-вторых, новые симфонии всегда можно было выкроить из серенад, о чем также свидетельствуют письма. Кроме того, по-видимому, существовал и материальный интерес. Серенады, в отличие от симфоний, всегда были работой на заказ и предполагали оплату. Наконец, в 1770-е годы существовало различие и в статусе обоих

жанров, отмеченное Заславом:

> Серенады составляли центральное музыкальное событие дня. Сим

фонии, напротив, [...] обрамляли или подчеркивали какое-либо со-

а Письмо от 6 октября 1777 г. — *Bne/eOA* II. 5.41.

Ь Дневниковая запись Наннерль. См.: *Bne/eOA* Ш. $. 6.

бытие, в котором главную притягательность составляла другая музыка или церемония. По сути, симфония представляла собой лишь дань некоторой формальности. ... Из всех моцартовских симфоний, созданных в декаду между 1769 и 1779 годом, именно те в наибольшей степени соответствуют нашим современным представлениям о «хорошей классической симфонии» (представлениям анахронистическим, основанным на поздних симфониях Гайдна и Моцарта и на всех симфониях Бетховена и Шуберта), которые извлечены из «легкомысленных» оркестровых серенад, а вовсе не относятся к группе собственно симфоний".

Можно даже сказать, что большая серенада представляла собой некий универсальный жанр, объединяя симфонию и концерт. Именно такая диспозиция дает ключ к пониманию процессов в моцартовской инструментальной музыке 1770-х годов. Виртуозное исполнительство занимает все более и более приоритетное положение, а усилению концертного начала в серенадах соответствует нарастающая волна моцартовского интереса к жанру концерта для солирующего инструмента с оркестром. В 1773—1777 годы были написаны:

1773 — скрипичный Концерт КУ207 и клавирный КУ175;

1774 — *СопсеПопе* для двух скрипок и оркестра КУ 190/1666, концерт

для фагота с оркестром КУ 191/186е;

1775 — четыре скрипичных концерта КУ211, 216, 218 и 219; -

1776 — клавирные концерты КУ238, 242, 246;

1777 — клавирный Концерт КУ271 и, вероятно, скрипичный КУ268/

АпЬ. С 14.04.

Оценивая все это, трудно отделаться от впечатления, что отведенная Вольфгангу в Зальцбурге роль концертмейстера и даже возможный со временем пост капельмейстера подсознательно начинают восприниматься им как уже освоенные, знакомые и до известной степени рутинные, а статус виртуоза привлекает все более и более. Но здесь мы уже вступаем в область, заслуживающую отдельного внимания.

ПРЕТЕНДЕНТ I

После 1768 года Вольфганг начинает претендовать на ту сферу деятельности, в которой его репутация «чуда природы» была уже малоактуальна. Коллеги-композиторы с удивлением обнаружили, что вместо вундеркинда-концертанта они имеют конкурента, способного на равных соперничать с ними на поле коммерческих отношений.

***2аа1 < т.* Р. 146-147.**

го
ГМ
ПРЕТЕНДЕНТ
О
И
н
о
си
Он
О
д
н

Первые шаги Моцарта на этом поприще были сопряжены и с взлетами, и с провалами. Вот наиболее заметные вехи:

• неудача с постановкой «Мнимой простушки» в Вене, написанной по предложению Иосифа II (именно из-за нее Моцарты провели в столице весь 1768 год);

• удачно выполненный заказ «магнетизера» Франца Антона Месмера на зингшпиль по мотивам «Деревенского колдуна» Ж.-Ж. Руссо «Бастьен и Бастьенна» — конец лета 1768-го, Вена;

• оглушительный успех оперы зепа «Митридат, царь Понта» на либретто В. А. Чинья-Санти, впервые исполненной в Милане 26 декабря 1770 года под руководством Вольфганга и выдержавшей 22 исполнения;

• неосуществленная *чсгШига* на ораторию «Освобожденная Бету-лия» (либретто П. Метастазио), полученная в Падуе 12—14 марта 1771 года; заказ был выполнен в конце года — по дороге из Италии в Зальцбург или в самом Зальцбурге, однако оратория в Падуе не прозвучала (при жизни Моцарта не была исполнена);

• успешная постановка серенады «Асканий в Альбе» на торжествах в честь свадьбы эрцгерцога Фердинанда и принцессы Марии ди Модена — 15 октября 1771 года, Милан; получен щедрый гонорар и часы с портретом императрицы Марии Терезии, украшенные бриллиантами;

• сорвавшийся контракт с венецианским театром Сан Бенедетто на сочинение второй оперы в карнавальный сезон 1773 года;

• «Луций Сулла», написанный для карнавала 1773 года в Милане, выдержал 26 спектаклей, что даже для маститого композитора было отличным результатом;

• безуспешная попытка устроиться на службу при дворе Эрцгерцога Фердинанда в Милане (1771) и великого герцога Леопольда во Флоренции (1773). Спустя два месяца после постановки «Аска-ния в Альбе» Мария Терезия писала своему сыну Фердинанду:

> Вы спрашиваете меня, должны ли взять на службу юного зальцбуржца.

Я не понимаю зачем; не думаю, чтобы Вы нуждались в композиторе или других ненужных Вам людях. Если это доставит Вам удовольствие, я не буду этому препятствовать. Я говорю это только потому, чтобы Вы не сажали бесполезных людей и такой народ себе на шею. Что до Вашей любезности, то они могут только обременить Ваш двор, если будут скитаться по свету как нищие. К тому же у него большая семья[0].

Таким образом, удачи и неудачи, надежды и разочарования чередовались в жизни Моцарта с завидным постоянством, что в принципе отражало ситуацию на рынке музыкальных профессий. Существенное отличие Вольфганга от коллег-конкурентов состояло в том, что на этот рынок он вышел очень рано: вкушать фимиам славы и выслушивать горькие слова отказов, переживать взлеты и падения ему пришлось в возрасте даже не юном, а отроческом. Конечно, рядом всегда был отец, но в оценке ситуации он был, по-видимому, не менее эмоционален и пылок, чем сын. Его письма полны страсти и еле сдерживаемого волнения. Самому Вольфгангу, впрочем, не изменяло чувство юмора и само-иронии. Работая над «Митридатом», он посмеивался: «Вверху над нами скрипач, внизу еще один, рядом — учитель пения, который дает уроки, в последней комнате напротив — гобоист. Весело, когда сочиняешь! Дает много мыслей»[2].

Были ли первые заказы «шлейфом» успехов Вольфганга как «чудо ребенка»? Предложение Иосифа II написать «Мнимую простушку», скорее всего, имело в своей основе чисто эмоциональный порыв, отклик на общение с вундеркиндом. Первый миланский заказ («Митридат») также возник благодаря концертным успехам. Хронология событий, предшествовавших подписанию контракта такова. 23 января отец и сын прибыли в Милан, 7 февраля обедали у графа Карла Йозефа Фирмиана, генерал-губернатора Ломбардии[ь]. Вольфганг играл перед гостями, много импровизировал, имел, как всегда, большой успех и получил помимо денежного гонорара подарок — полное

собрание сочинений Метастазио. Этот приватный концерт, на котором, кстати, присутствовал Дж. Б. Саммартини — признанный в Милане авторитет[0], — сыграл решающую роль. 18 февраля Вольфганг снова приглашен к Фирмиану, на этот раз среди гостей был также герцог Д'Эсте с дочерью. 23-го состоялся публичный концерт. 12 марта вновь *8оте* у Фирмиана, где собралось 150 человек. Вольфганг помимо прочего показал две арии, написанные на тексты Метастазио из «Демофонта» и «Артаксеркса» (КУ 88/73с, 77/73е) — наверняка тонкий дипломатический шаг Леопольда, сумевшего таким образом отблагодарить хозяина дома за подарок (сочинения Метастазио) и одновременно продемонстрировать, насколько быстро Вольфганг способен сочинять оперную музыку.

Позднее арии оценивались по-разному. Аберт ставил их не слишком высоко, отдав должное только *Мтго рацокПо* из «Демофонта», другую же осудил за изобилие колоратур[01]. На самом деле обе вокальных пьесы по-своему хороши и дополняют друг друга. Юный мастер решил показать свое умение писать арии разных типов (любовную, героическую, бравурную[6])- Иногда он даже излишне усерден: 130-тактовый аккомпанированный речитатив с роскошными оркестровыми ритурнелями выдает знакомство с «Дидоной» Йоммелли — оперой, услышанной здесь же, в Милане. Речитатив слишком длинен, но технически выполнен практически безупречно. Из арий удачнее получилась лирическая. В другой — *Рга сеп1о а//апт!* — аффект, предполагаемый поэтическим текстом,

а
Ь
с
а
е
Г

Письмо от 24 августа 1771 г. — *Впе/еСА* I. 8. 432.

Граф Фирмиан был племянником Л. А. Фирмиана, архиепископа, у которого Леопольд начинал свою службу в Зальцбурге. К. Й. Фирмиан славился своей образованностью, любовью к искусствам и утонченным вкусом. Его миланская библиотека насчитывала около 40 000 томов, о нем с уважением отзывался И. И. Винкельман. См.: *СИуе Р.* МогаП апб №$ Сйчйе. Р. 51-52.

Моцарты познакомились также с Пиччинни, 2 февраля посетив репетицию его оперы «Цезарь в Египте».

См.: *Аберт* I, 1. С. 210.

О типах итальянских арий см. *Луцкер П., Сусидко И.*

Итальянская опера XVIII века. Ч. II. Эпоха Метастазио. М., 2004. С. 450—462.

Начальная строфа текста Метастазио: «Средь сотен и сотен тревог / Трепету, дрожу и чувствую / Холод струится в жилах, сковывая сердце». Арбак, главный герой, вынужден скрыть преступление отца, спрятав окровавленный меч, которым тот только что убил царя. Большинство композиторов писали на этот текст арию *а&ШШ* (взволнованную,) — с обилием речитативных интонаций и патетическими возгласами.

ПРЕТЕНДЕНТ

сч

О

Я

н
о
о.

о

я

н

не угадан: вместо смятения и отчаяния героя, попавшего в безвыходную ситуацию, изображено героическое воодушевление. Но на это смотрели сквозь пальцы. Важнее другое: ария, если отвлечься от смысла слов и не вспоминать о драматической ситуации, — образцовая *егока* со всеми необходимыми атрибутами, показательный номер, с которым Моцарт выступил перед слушателями. Все на уровне добротной итальянской продукции: мастерски выполненная форма За саро, свободное владение колоратурной техникой и большим оркестром (с гобоями, валторнами и трубами).

Не исключено, что именно эти две арии окончательно определили судьбу заказа на «Митридата». Контракт заключили на следующий же день после концерта во дворце Фирмиана. Вольфганг брал обязательство сочинить первую оперу карнавального сезона 1771 года для миланского театра Реджо Дукале (второй оперой была «Нитетти» миланца Карло Монцы на либретто Метастазио)[3]. Таким образом «Митридат» стал последним проектом, путь к которому был проложен славой

концертирующего вундеркинда. Успех оперы, подробно описанный Леопольдом в письмах домочадцам, оказался поворотным пунктом в моцартовской карьере[ь]. Именно из-за него Вольфганг заполучил новый заказ на сочинение серенады «Асканий в Альбе» для торжеств в честь свадьбы дочери герцого д'Эсте и сына Марии Терезии, эрцгерцога Фердинанда (на октябрь 1771 года).

То же можно сказать и о *асгШига* на «Луция Суллу». Моцарт вновь выступил на рынке оперной продукции как равноправный конкурент именитым мастерам. «Луций Сулла» выдержал гораздо больше представлений, чем планировали импресарио, из-за чего премьеру второй оперы карнавального сезона — «Сисман в Монголии» Паизиелло на либретто Дж. Де Гамерры — вынуждены были перенести на неделю позже (с 23 января, как бывало обычно, на 30-е). Вряд ли интерес к «Луцию Сулле» был вызван юностью автора. Семнадцатилетний Моцарт все еще вызывающе молод для оперного композитора, но уже не настолько, чтобы постоянно подчеркивать это в рецензиях и афишах. В этой опере рубеж отрочества окончательно перейден.

Миланские триумфы могли стать преддверием блестящих перспектив в Италии. Однако этого не произошло. Моцарту так и не довелось больше сотрудничать с итальянскими театрами. Почему? Сказать наверняка трудно, но некоторые причины очевидны. Для того чтобы приобрести в Италии известность, Моцарту нужно было как минимум остаться в стране надолго, постоянно поддерживая к себе интерес. Отъезды в Зальцбург этому не способствовали. Кроме того, в начале 1770-х он мог рассчитывать на поддержку лишь в Милане, где жил Фирмиан. Она во многом определялась земляческими отношениями, поскольку Фирмиан имел в Зальцбурге прочные родственные связи. Разумеется,

а Сочинять вторую оперу для карнавала было для композитора почетно и выгодно, так как

у труппы оставалось больше времени для ее разучивания.

Ь 29 декабря он поспешил сообщить жене: «Слава Богу, первое представление оперы 26-го прошло под всеобщие аплодисменты. При этом случилось две веши, которых в Милане еше никогда не было. А именно, что... ария примадонны была повторена, чего при первом исполнении никогда не бывает, и, во-вторых, в конце почти всех арий... раздавались оглушительные рукоплескания и крики *Ума И МаеЫго,* у/уд // *Маез1-ппо». 2* января 1771 г. в письме падре Мартини Леопольд кратко изложил все препятствия, происки недоброжелателей, которые предшествовали постановке, и с

гордостью отметил, что музыкой Вольфганга были довольны все — и оркестранты, и певцы, по две арии в каждом спектакли бисируют, награждая аплодисментами остальные.

***См,: Bne/eCA*\. 5. 407,413.**

перед поездкой Леопольд запасся необходимым рекомендательным письмом. Существенно и то, что Ломбардия в те времена находилась под управлением австрийских Габсбургов. Поэтому оперные вкусы Милана были «провенскими» и слыли довольно консервативными. Так что успех в ломбардской столице совсем не гарантировал ангажементы в других итальянских городах. Немец по рождению, Вольфганг оставался в Италии чужаком.

Наконец, сам путь, избранный Моцартами для восхождения на оперный Олимп, был уже малоэффективным и выглядел старомодным. Все видные итальянские мастера, сделавшие себе карьеру на оперном поприще, добивались признания совсем иначе. Как правило, они начинали с комических опер для небольших заштатных театриков, писали их по три-четыре в год, пока какая-то не обращала на себя внимание публики и не распространялась лавинообразно по всем городам Италии и за ее пределами. Тогда автор становился желанным гостем в любом театре, получал заказы и на комические, и на серьезные оперы. Именно так в общих чертах складывалась карьера большинства моцартовских коллег, заявивших о себе в 1760-е и позднее: Пиччинни, Гульельми, Анфосси, Паизиелло, Чимарозы и многих других. Моцарты же, начав с оперы $епа, да еще в придворном по своей сути миланском театре, — конечно же, по инициативе Леопольда, — избрали себе стратегию мастеров прошлого поколения, стратегию Хассе, Глюка или, наконец, И. К. Баха, которая еще сгодилась бы двадцатью годами ранее, но не в начале 1770-х.

Позднее, во время парижского путешествия, Моцарт надеялся возобновить контакты с Италией, думая, прежде всего, об опере. Посетив Мысли-вечека в Мюнхене осенью 1777 года, он обсуждал с ним возможность получить оперный заказ для карнавального сезона в Неаполе. Вольфганг также мечтал о поездке в Италию вместе с семьей Веберов, был готов писать оперу для Вероны всего за 50 цехинов, чтобы Алоизии было где себя показать[3]. Конечно, эти планы могли радикально изменить его жизнь, но все они, как известно, остались неосуществленными.

Итоги итальянских путешествий, таким образом, были двоякими: профессиональные успехи и карьерные неудачи. Италия не дала того, к чему в глубине души стремился Леопольд — вывести Вольфганга за пределы Зальцбурга не просто как

гастролера, но подыскать ему надежное место.

Стремление Леопольда покинуть Зальцбург чаше всего связывают с конфликтом с Коллоредо. Однако еще задолго до обострения отношений в 1777 году Леопольд вынашивал такие планы, не желая для сына участи провинциального музыканта. Во время поездок в Италию они еще не оформились в некую целенаправленную стратегию. Но уже летом 1773 года отец начал подыскивать Вольфгангу, окруженному ореолом шумных миланских успехов, место при венском дворе. В письмах Леопольд ограничивался намеками и категорически отрицал слух, прошедший в Зальцбурге, будто он-де стремится отвоевать для сына пост заболевшего капельмейстера Флориана Гассмана[ь]. Тем не менее не исключено, что втайне именно на это он и надеялся. Как бы то ни было, но и эти усилия оказались тщетными. За два месяца Вольфганг в Вене немало написал, еще больше услышал, но ничего не заработал, а Леопольд ни на йоту не продвинулся к своей цели.

а Письма от 11 октября 1777 г. и от 4 февраля 1778 г. — *Bne/eCA* II. 5. 44—45, 253.

Ь Письмо от 4 сентября 1773 г. — *Bne/eCA I.* 8.496. Место Гассмана перешло к Джузеппе

Бонно, пост директора итальянской оперы занял Сальери.

Г"-

сч

ПРЕТЕНДЕНТ

О

РЗ

Н

О

«и

&

Он

О

РЗ

н

Следующий шаг — история с «Мнимой садовницей». Заказ из Мюнхена на оперу карнавального сезона 1775 года не мог не радовать. Получить его, как считает Аберт, помог зальцбургский покровитель Моцарта, епископ, граф Фердинанд фон Цайль, который по церковным делам много времени проводил в Баварии[3]. Премьера два раза переносилась (сперва с 29 декабря 1774-го на 5 января 1775 года, потом — на 13 января) и имела значительный успех, несмотря на болезнь певицы, исполнявшей вторую женскую роль, и некоторые другие осложнения. Желание

зацепиться в Мюнхене подталкивало и Вольфганга, и Леопольда действовать активно и помимо оперного проекта. Большую академию в честь визита в Мюнхен архиепископа Коллоредо (22 января) можно отнести на счет служебных обязанностей отца и сына, но исполнения Литании (вероятнее всего, КУ 195/186(1) 1 января и двух месс (КУ 192/186Г и 194/186Н) 12 и 19 февраля, скорее всего, были устроены по инициативе Моцартов. А 5 марта прозвучал оффертоpий *МйепсопИаз Иотт,* заказанный баварским курфюрстом Максимилианом III Иосифом.

Леопольд наверняка считал Мюнхен прекрасным местом для Вольфганга. Прежде всего, в баварской столице музыка в то время была в фаворе. Причем особое внимание уделяли опере, к которой Вольфганг испытывал самую сильную склонность. В 1753 году был открыт прекрасный Резиденц-театр при дворе, кроме него существовал еще публичный театр на Сальваторплатц, где и была поставлена «Мнимая садовница», и еще несколько залов — в них тоже давали музыкально-театральные представления. Граф Йозеф Антон Зеау, интендант мюнхенских театров, установил четкий распорядок на манер венского. В карнавальный сезон каждое воскресенье в театре на Сальваторплатц шли комические оперы на немецком языке, после чего при дворе устраивали бал. По понедельникам — опера $епа, включавшая балет, по вторникам и четвергам — опера ЬиГ-Га (тоже с балетом), по средам и пятницам — драматические пьесы[ь]. Мюнхен был католическим городом, что оставляло большой простор Вольфгангу и для сочинения церковной музыки. Здесь имелось много знатных и богатых семей, а значит — прекрасные перспективы для педагогической работы, возможность заказов и проч. В 1774 году закрепиться в Мюнхене не удалось, но Моцарты продолжали возлагать надежды на баварскую столицу. Не случайно спустя три года она стала первой длительной остановкой и во время большого парижского путешествия (с сентября 1777 по январь 1779-го).

Этому путешествию суждено было сыграть совершенно особую роль в жизни Моцарта. Его оценивают по-разному: *«путешествие в поисках должности»* (У. Конрад), *«рубеж»* (Г. Кнеплер), *«разочарование»* (Н. Заслав), *«бесплодная затея»* (М. Соломон)[3]. Причем все мнения по-своему справедливы и обоснованны.

Парижская поездка отличалась от остальных весьма существенно. Она не была концертным турне, как ранние вояжи семейства Моцартов, не была сопряжена и с оперными заказами. Впервые во главу угла, как точно определил Конрад, поставлена практически единственная цель — «поиск должности» вне

Зальцбурга. Впервые Вольфганг отправился в путь, не имея каких-либо твердых договоренностей и планов (даже маршрут и конечная

а *Аберт* 1,1-С. 376.

Ь *ИеЬзсНпегК.* МитсЬ // ТЬе 1Ме\у Сгоуе Эюпопагу оГОрега. \Ы. 3. Р. 319.

с *Кпер1егС.* \\ЫГ§ап§ Ашаёё МогаП. АппаЬегип§еп. Ргапкйт аш Мат, 1993. 5. 51; *КопгаД.*

$. 67; *Т.йб/а'я.* Р. 306; *5о1отоп М.* МогаП: а ЫГе. Р 137.

ь

цель не были до конца ясны). Впервые — без отца, в сопровождении матери, выполнявшей роль отнюдь не руководителя и советчика, а спутницы и помощницы в бытовых делах.

Вряд ли Леопольду до мелочей удалось продумать стратегию и тактику будущего путешествия. Не в последнюю очередь потому, что он сам невольно поставил и себя, и Вольфганга в довольно-таки затруднительное положение. Прошение об отставке, составленное Леопольдом от имени сына, по мнению Конрада, было выдержано в весьма провокационном тоне, так что высказанное в оскорбительной манере согласие архиепископа Моцарты, скорее всего, восприняли как пощечину[a]. Вольфганг был просто принужден уехать, причем не позднее сентября, в противном случае Моцарты попали бы при дворе в смешное положение, да и зимние переезды не сулили ничего хорошего. Ясно, что Леопольд не мог отправиться с сыном, так как это поставило бы под угрозу единственный сохранившийся постоянный доход.

Обратимся к фактам и обстоятельствам, стечение которых и определило ход и результаты поездки. Ее хронология такова:

Отъезд1777
из...
в...
Прибытие
23 сентября
Зальцбург
Мюнхен
24 сентября
11 октября
Мюнхен
Аугсбург
11 октября
26 октября 1778
Аугсбург

Мангейм
30 октября
14 марта
Мангейм
Париж
23 марта
26 сентября
Париж
Страсбург
14 (?) октября
3 ноября
Страсбург
Мангейм
6 ноября
9 декабря
Мангейм
Кайсхайм
13 декабря
24 декабря 1779
Кайсхайм
Мюнхен
25 декабря
13 января
Мюнхен
Зальцбург
15 (?) января

Все основные события большого парижского путешествия действительно связаны с «поиском должности». Правда, не совсем ясно какой. Похоже, что для Моцарта поначалу это не так уж важно. В Мюнхене он делает многочисленные визиты, не упустив никого из тех, кто мог бы повлиять на решение курфюрста Максимилиана III Иосифа дать ему какую-то постоянную работу при дворе. Все они — музыкальный интендант граф Зеау, епископ Химзее граф Цайль, граф М. К. Зайнсхайм — его хорошо знали еще со времен «Мнимой садовницы». Однако курфюрст все решил иначе, обронив на ходу, по пути на охоту: «Мое милое дитя, нет вакансии. Мне жаль. Если бы была вакансия...»[ь] Вольфганг пытался найти какие-то другие источники дохода — заказ на четыре немецкие оперы ежегодно плюс что-то вроде небольшой ежемесячной стипендии от покровителей. Леопольд не стал рассматривать эти прожекты всерьез и рассеял возникшие было иллюзии сына.

Копгаё. **8. 68. См. Также главу «Инфантилизм и бунтарство». Письмо от 29 сентября 1777 г. —** ***Впе/еСЛ*** **II. 5.**

24.

О'

ПРЕТЕНДЕНТ

О

и

н

о

(I)

Он

о

«

н

Следующим и, наверное, самым перспективным с точки зрения устройства городом был, конечно, Мангейм. Правда, идея отправиться прямо туда возникла не сразу. В переписке Вольфганга и Леопольда обсуждались и другие возможности (Валленштайн, Ансбах, Вюрцбург), однако, в конце концов, был повторен маршрут 1763 года — из Мюнхена в столицу пфальцского курфюршества, признанный музыкальный центр. На что мог рассчитывать Моцарт в Мангейме на этот раз? Там, как известно, был один из лучших в Европе оркестров (капельмейстер Кристиан Каннабих). «Оркестр очень хорош и силен. С каждой стороны от 10 до 11 скрипок, 4 альта, 2 гобоя, 2 флейты и 2 кларнета, 2 валторны, 4 виолончели, 4 фагота и 4 контрабаса, трубы и литавры», — писал Моцарт отцу[3]. С Каннабихом Моцарты познакомились в 1763 году в Шветцингене, потом виделись с ним в 1766-м в Париже. Он был автором множества симфоний, камерных опусов, писал оперы и балеты, но свою выдающуюся репутацию заработал, прежде всего, как руководитель оркестра. Фактически возглавив оркестр в 1757 году после смерти своего учителя Яна Стамица сперва как концертмейстер, потом — как директор инструментальной музыки, он поддерживал в нем железную дисциплину и серьезное отношение к делу. Вольфганг уже из Парижа писал отцу, что его восхищает то, как Каннабих управляется с оркестром: «Он лучший директор, которого я только видел, подчиненные его и любят, и боятся, его уважает весь город»[b].

Кроме инструментальной музыки Мангейм славился оперой, которой на протяжении четверти века (1753—1778) руководил Игнац Хольцбауэр. Во время моцартовского пребывания в труппе было четыре кастрата, в том числе весьма известные Лоренцо Тонарелли и Франческо Ронкалья, тенор Антон Рааф и его ученик, бас Людвиг Фишер, певицы-сопрано Роза Габриели-Блекманн, Доротея Вендлинг, Франческа Дании. Театральный

сезон длился дольше, чем где-либо, — с 4 ноября (именины курфюрста) и до начала Великого поста, а после Пасхи — все лето. Спектакли давались дважды в неделю, каждый год ставилось по семь-восемь новых опер, ну а композиторским силам, привлеченным в Мангейм, могли позавидовать и более крупные столицы: Йоммелли, Траэтта, Франческо Майо, Пиччинни, И. К. Бах, Сальери и др. Наряду с Веной и Пармой Мангейм стоял в авангарде оперных новаций 1760—1770-х годов, а в чем-то задавал тон. Например, в создании немецкой серьезной оперы. Одну из них — зингшпиль «Гюнтер фон Шварцбург» Хольцбауэра — Моцарту довелось услышать, и он произвел на него благоприятное впечатление[3].

Все это — и опера, и симфонический оркестр, и налаженные дела в церковной музыке (правда, хор и органисты Вольфганга разочаровали) — могло бы дать шанс закрепиться в Мангейме. Наконец, немаловажно, что курфюрст пфальц-нойбургский Карл Теодор был образованным человеком, говорил на нескольких европейских языках, писал стихи, владел искусством риторики,

а Письмо от 4 ноября 1777 г. — *Bne/eCA* II. 8. 101. Для сравнения, оркестр *СопсеЛхрти!* в Париже в те же годы имел практически такой же состав (немного больше альтов и виолончелей), а в Зальцбурге он был более скромным: 16 скрипок, 1 альт и 1 виолончель, 4 контрабаса, 3 гобоиста, 3 флейтиста, 2 фаготиста, 2 валторниста, 2 трубача. См.: *2аз1ам.*

Р. 319, 338.

Ь Письмо от 9 июля 1778 г. — *Bne/eCA* И. 8. 395.

с «Музыка Хольцбауэра очень хороша. Поэзия не стоит такой музыки. Больше всего меня удивляет, что Хольцбауэр, хотя уже не молод, сохранил столько живости: не поверите, сколько в этой музыке огня». См. письмо от 14 ноября 1777 г. — *Bne/eCA* II. 5. 125.

знал античность и, главное, серьезно увлекался музыкой, играл на флейте и виолончели. Он даже на известном портрете изображен с флейтой в руках, рядом с раскрытой партитурой.

Вначале удача, казалось, сопутствовала Вольфгангу. Сразу по прибытии он возобновил знакомство с Каннабихом и Хольцбауэром. У первого бывал почти ежедневно — играл в приватных академиях, занимался с дочкой хозяина Розой. Хольцбауэр свел Моцарта с интендантом придворной музыки графом Савиоли. Уже через три дня после приезда, 4 ноября, Вольфганг был на приеме у жены курфюрста Елизаветы Августы, а 6-го играл перед августейшей четой. В результате Моцарта пригласили давать уроки внебрачным детям курфюрста. Но на

этом удачи закончились. Опять, как и в Мюнхене, за Моцарта ходатайствовали, и опять курфюрст, даже не объяснив мотивов, ему отказал. О причинах можно лишь гадать. Тянулся ли за ним след разногласий с Зальцбургом, сыграли ли роль фиаско в Мюнхене или неприязнь мангеймского вице-капельмейстера Георга Йозефа Фоглера, к которому и сам Моцарт не питал теплых чувств, — неясно.

Наконец, Париж. Обстоятельства пребывания Моцарта во французской столице многократно описаны. Париж в то время — ведущий музыкальный центр Европы, в котором было много любителей музыки, процветало издательское дело. Здесь интенсивно текла оперная и концертная жизнь — и публичная, и в частных домах.

Сценарий моцартовского пребывания в Париже во многом повторил мангеймский, только в еще более неблагоприятной редакции. Вначале визиты, благорасположение знатоков (среди них давний знакомый и покровитель барон Гримм), затем постепенно затягивающая трясина бесплодных попыток добиться чего-то конкретного. Раздобыть удалось только частные уроки, уже тогда нелюбимые Моцартом. Единственное предложение — место органиста в Версале с вполне приличным доходом и относительно свободным служебным графиком. На эту вакансию Моцарта выдвинул его друг, придворный валторнист И. Й. Рудольф. Но Вольфгангу жизнь в Париже по разным причинам была столь тягостна, ему так хотелось поскорее его покинуть, да и должность органиста казалась творчески совсем не привлекательной, что он уговорил и себя, и изо всех сил постарался убедить Леопольда, будто это место ему не подходит[3]. Все возражения Леопольда не возымели действия. Более-менее определенные надежды на сочинение двух опер («Демофонт» и «Александр и Роксана») реализованы не были.

Результат «путешествия за должностью», таким образом, можно считать почти что нулевым. По возвращении в Зальцбург в начале 1779 года Вольфганг получил пост придворного органиста, то есть тот же, от которого отказался в Версале, причем с окладом вполовину меньшим. Поэтому не так уж не прав Майнард Соломон — затея оказалась бесплодной. Но почему так получилось? Только лишь оттого, что поездка не была как следует подготовлена, что Леопольда не бьшо рядом, что возникло какое-то особо неблагоприятное стечение обстоятельств? Скорее всего, ни первое, ни второе, ни третье. Одна из существенных причин — молодость Моцарта. Когда речь шла не о концерте, разовом

а Должность «приносит ежегодно 2000 ливров. Но я

должен шесть месяцев жить в Версале.

Остальные шесть — в Париже или где мне захочется. Не думаю все же, что приму это [предложение], я должен послушать совета моих добрых друзей. 2000 ливров — деньги не

очень большие.....Это составляет 83 луидора и 8 ливров, на наши деньги — 915 флоринов

и 45 крейцеров; это было бы много у нас, но здесь — всего 333 талера и 2 ливра — не много. Ужасно, как быстро улетает здесь талер». Письмо от 14 мая 1778 г. — *Bne/eCA* II. 8. 358.

ПРЕТЕНДЕНТ

О
И
н
о
<и
&
Си
О
РР
н

заказе на оперу или на какое-то другое произведение, а о службе с постоянными, день за днем повторяющимися обязанностями, возраст Вольфганга играл против него. Тем более, если иметь в виду должность капельмейстера, то есть руководителя всей придворной музыкальной жизни — а именно на нее претендовал Моцарт. При очевидной и неоспоримой, почти сказочной одаренности, поражавшей на театральных премьерах или концертах, позволявшей выгодно преподнести его выступление на афише или эффектно обыграть в газетной рецензии, никто не хотел поручиться за то, что организационная работа была ему по силам и по нраву. Не случайно и в Мюнхене, и в Мангейме, и в Париже даже самые доброжелательные ходатаи и покровители в первую очередь заговаривали о разовых заказах, а не о постоянном месте в придворном штате.

Во многом они были правы. То, как Моцарт, к примеру, оценивал перспективы Алоизии в Италии, выдает его явную неопытность как потенциального капельмейстера. Вразрез со всем своим опытом, накопленным при общении с итальянскими импресарио и певцами, он посчитал, что одного только вокального дарования возлюбленной достаточно для получения места в итальянской труппе. Если вынести за скобки эмоциональную подоплеку отношения Леопольда к Алоизии, то в

своем анализе ситуации он абсолютно прав:

> Ты думаешь ее преподнести в Италии как Рпта Боппа. Скажи мне,

знаешь ли ты какую-либо Рпта Вопра, которая выступала в итальянском театре, не получив известности в Германии? Сколько опер спела У™ Вегпаясот в Вене, причем опер с величайшими аффектами, пользуясь детальной критикой и указаниями Глюка и Кальцабиджи! Как много опер спела М^Ме Ве1Ьег в Вене под руководством Хассе и обучившись у старой певицы и прославленной актрисы У™ Тем [...]. Разве могли все эти персоны рискнуть представиться итальянской РиЬИсо? — И как много протекций и влиятельных рекомендаций было им необходимо, чтобы достичь своей цели

Вольфганг, конечно, имел представление о работе композитора с оперной труппой, по крайней мере — с итальянской. Но к деятельности придворного капельмейстера, который нередко принужден бьш быть тонким политиком и царедворцем и очень хорошо разбираться в людях, он едва ли был тогда готов.

Однако эта причина была не главной или, по крайней мере, не единственной. Дело в том, что парижское путешествие, совпав с чрезвычайно специфическим моментом в развитии всей европейской музыкальной культуры в целом, пришлось на переломный период. Уходила в прошлое старая «модель» отношений между музыкантом и обществом. Композиторы поколения «отцов» — Леопольд Моцарт, сыновья Баха, Каннабих, братья Гайдны, Хассе — и тем более поколения «дедов» в Австрии и Германии не имели другой возможности и, главное, не мыслили себе другой стези, кроме службы при дворе или в церкви. Исключение составляла оперная карьера в Италии, где был развит институт публичных театров, но и там существовать на вольных хлебах от оперных заказов композитору было не очень просто. В 1770—1780-е годы период наивысшего социального расцвета аристократического сословия,

Письмо от12 февраля 1778 г. — *Bne/eCA* II. 5.275—276.

а вместе с ним и придворной культуры был уже позади. Придворные капеллы сокращались, их финансирование урезалось. В противовес этому в Европе все большую роль начинали играть концертирующие виртуозы-инструменталисты. Дорогу этому новому типу проложили, конечно, оперные певцы: уже в первой половине века они образовали в Италии некий свободный рынок, на основе которого импресарио могли набирать труппы для очередных оперных сезонов. Миграция именитых солистов из театра в театр и из города в город была

крайне интенсивна. Вслед за оперой сходная тенденция охватила и инструментальное исполнительство. Виртуозы-гастролеры также начали очень активно перемещаться по европейским центрам уже не в поисках должности, а организовывая платные публичные концерты. Активная концертная жизнь дополнительно расшатывала устои «дворцового» и «поместного» музицирования и начинала приносить доход, причем немалый. Одним из таких ярких концертирующих виртуозов-клавиристов моцартовского времени был, к примеру, Муцио Клементи. По сути, в такой же статус несколько позже прочно перешел и Вольфганг в Вене в 1780-е годы.

Однако, отправляясь в поездку в 1777—1779 годах, он имел перед собой совсем другую цель и руководствовался совершенно другой задачей. Добывая место при дворе, Моцарт пытался встроиться в старую, отживающую иерархическую систему. И Леопольд призывал рассматривать остальные возможности заработка исключительно как вспомогательные, а если прочные перспективы при дворе отсутствовали — немедленно подталкивал сына к отъезду. Выгоды придворной службы понимал и сам Вольфганг. И здесь возникает любопытный парадокс. Он готов был служить капельмейстером, с жаром утверждал, что именно для такой работы рожден, однако единственное, что делал для этого — вступал в переговоры. В остальном, то есть на практике, Моцарт вел себя не как потенциальный служащий, согласный на малое, чтобы потом дорасти до большего, но как виртуоз, уже снискавший славу и признание. По прибытии в Мюнхен, Мангейм он, прежде всего, давал академии, которые имели огромный резонанс в светском обществе и профессиональных кругах, выступал везде, где его приглашали. И в Париж он первоначально думал отправиться вместе с прекрасными мангеймскими музыкантами — флейтистом Иоганном Баптистом Вендлингом, гобоистом Фридрихом Раммом и фаготистом Георгом Венцелем Риттером, чтобы давать совместные концерты. Реалистичный и умудренный опытом Леопольд, видя неудачи, преследующие его сына, готов был согласиться на этот план. Однако концерты хотя и сулили «славу и деньги»[8], но не открывали никаких твердых перспектив при французском дворе.

Конечно, для достижения поставленной цели гораздо эффективнее было заявить о себе оперой. Она могла продемонстрировать как раз те умения и навыки, которые требовались в капельмейстерской работе. Вольфганг готов был ухватиться за любой контракт, однако ни один так и не удалось реализовать — ни в Мюнхене, ни в Неаполе, о чем

ходатайствовал Мысливе-чек, ни гораздо раньше во Флоренции, где хлопотал Леопольд, ни в Париже[6].

а Письмо от 11 мая 1778 г. **— *Bne/eCA* II. 5. 354.**

Ь Оперу для Неаполя обещал передоверить Моцарту тяжело болевший Мысливечек,

с которым Вольфганг виделся в Мюнхене. Кроме того, зимой 1778 г. Леопольд дважды писал в Венецию тамошнему импресарио в надежде добиться *зсгШига*, однако ответа на свои письма не получил. См.: Письмо от 12 февраля 1778 г. — *Bne/eCA* II.

$. 276.

ПРЕТЕНДЕНТ

О

Р0

н

о

0>

р

Он

о

РЭ

н

Неудачи с оперными проектами, пожалуй, единственное «внешнее» обстоятельство, которое можно назвать до некоторой степени случайным. Главная же причина мопартовского карьерного провала лежала в сфере социальнопсихологической. Вольфганг хотел занять придворный пост, но при этом вел и внутренне ощущал себя концертирующим виртуозом-солистом, рассчитывая на соответственную высокую оценку своих талантов и высокую оплату. А это было невозможно в принципе.

Тем не менее есть основания считать поездку 1777—1779 годов отнюдь не только «бесплодной затеей». Определение «рубеж», данное ей Кнеп-лером, также в большой степени верно. Для Моцарта это путешествие — важнейший этап становления личности, толчок к самопознанию, обретению самостоятельности и жизненного опыта. Главный ее итог — взросление. Из Зальцбурга выехал юноша, который еще совсем по-детски идентифицировал себя с отцом («я совсем как ПапФ>), который пишет домой о поразившей его корове необычной расцветки. Спустя шестнадцать месяцев возвратился сложившийся мужчина. Вольфганг похоронил в Париже мать, познал первое сильнейшее любовное чувство и горечь потери, испытал многочисленные удары судьбы, научился терпеть, когда требуется, и отстаивать свое достоинство, когда это необходимо.

Моцарт также сделал выбор среди музыкальных профессий, ему доступных, отдав предпочтение композиции перед исполнительством и педагогикой. На новую ступень поднялась и его мысль о музыке. Если в письмах из Италии Вольфганг весьма редко давал оценки тем произведениям, которые слышал, и в основном коротко отзывался об исполнителях, то теперь мнения о композиторском мастерстве, искусстве певцов и инструменталистов, о музыкальных вкусах и жанрах звучат в письмах весьма часто. Хотя они и высказаны по горячим следам, но выдают зрелость суждений и ясность собственной позиции, о чем бы ни зашла речь — церковном стиле, природе человеческого голоса, разных оперных жанрах, искусстве музыкальной разработки. Более глубокими стали и взгляды Моцарта на природу человека, на мораль, религию. Место сочных зарисовок и метких наблюдений, встречавшихся в ранних письмах, заняли краткие, но емкие характеристики. Конечно, ни о какой последовательно изложенной музыкально-эстетической или философско-этической системе говорить не следует. Однако Кнеплер, сопоставив фрагменты из моцартовской переписки с высказываниями Руссо, Лессинга, Гёте, Г. А. Бюргера, Канта, Мармонтеля и других, находит между ними очень много общего[3].

Наконец, о творческих результатах большого путешествия. Обычно их оценивают как довольно скромные. В количественном отношении с таким выводом можно легко согласиться, тем более что исследования Платаь уменьшили и без того не слишком большое число опусов, созданных в Париже. Вынуть из парижского «портфеля» нужно не только четыре клавир-ные сонаты КУ 330—332/300Ь, **1**, к и 333/315с^с^, но и вариации на французские песни *АН, уоиа <Игт-]е Маmап* КУ265/300е, *Ьа ЬеИе Ргапдоке* КУ 353/300Г, *Ы-воп ёогтаН* из зингшпиля «Жюли» Н. Дезеда КУ 264/3150. В новом издании

а *КперкгС.* \\ЫГеап8 Атайё МохаП. 8.179—189.

Ь *РШН IV.* ВеНоде гиг Могап-Аи1 о^тарЫе II: ЗсЬпЙсЬгопоЬ^е 1770-1780 // МЛ) 1776-77.

8. 131-173.

с О них см. ниже, в главе «Что играл Моцарт?».

кёхелевского Указателя они, скорее всего, получат другие номера, а вместе с этим исчезнет и представление о том, что в Париже Моцарт, несмотря на неблагоприятную для него атмосферу, много сочинял.

Однако то, что действительно было создано в Мангейме и Париже, — во многом рубежные для Моцарта произведения. Прежде всего, это «Парижская» симфония, которую он писал для большого и великолепно сыгранного оркестра *СопсеП зртШе1.*

Таким предлогом он, конечно, не преминул воспользоваться. Кроме того — два минорных шедевра: клавирная Соната а-то11 КУ 310/3006 и Соната для скрипки и фортепиано е-шо11 КУ304/300с. Да и написанная в Мангейме для Розы Каннабих С-биг'ная соната КУ309/2846 — явный шаг в овладении большим фортепианным стилем. Кроме того, длительное пребывание в Мангейме и Париже позволило Моцарту взглянуть на эти центры другими глазами, глазами опытного музыканта и взрослого человека, и, обновив свои старые, еще детские впечатления, почувствовать динамику музыкальной жизни. Оценивая творческие результаты поездки, Аберт с полным основанием отмечает, что мангеймский инструментальный стиль, а также французский музыкальный вкус, на практике освоенный Моцартом, существенно расширили палитру его средств и разбавили его итальянский (добавим, и зальцбургский) опыт[3]. В этом плане, конечно, выделяется стильный французский балет *Ьез реШз пет* («Безделушки») КУАпН. 10/2996, сочиненный для Новерра, и «глюковская» по своей ориентации сцена из «Альцесты» *РороИ Ш Теззафа* КУ316/3006.

Спустя два года после возвращения Моцарт взял реванш за пережитые неудачи. Им стал мюнхенский триумф «Идоменея». Предложение написать оперу для карнавального сезона поступило в середине 1780 года. К тому времени трон умершего в самом конце 1777 года баварского курфюрста Максимилиана III Иосифа перешел к Карлу Теодору, который переехал из Мангейма в Мюнхен, объединив тем самым баварские и пфальцские земли. Вместе с Карлом Теодором переехал оркестр и оперная труппа, упрочив и без того внушительные мюнхенские силы. Курфюрст прекрасно помнил Вольфганга, однако о заказе пришлось немало хлопотать, прежде всего, Каннабиху и Раафу, а кроме того — влиятельным при дворе персонам, в том числе музыкально одаренной восемнадцатилетней *таИгеззе еп (Иге* графине Марии Йозефе Паумгартен[ь]. Коллоредо вынужден был смириться с отлучкой Вольфганга, правда разрешил всего шестинедельный отпуск, что для сочинения, репетиций и премьеры — срок просто смешной (Вольфганг, естественно, его нарушил).

Письма из Мюнхена в Зальцбург, где жил либреттист оперы[с], аббат, придворный капеллан Джованни Баттиста Вареско, наряду с перепиской времен создания «Похищения из сераля», — великолепный документ, позволяющий прояснить важные детали моцартовского творческого процесса, его взгляды на драматургию оперы и эстетические позиции. Работа, начатая в октябре 1780 года, продвигалась не то чтобы совершенно легко и без осложнений, но очень интенсивно. Самое главное — уже первые

репетиции в декабре 1780-го прошли с большим успехом. Курфюрст был доволен, коллеги высоко оценивали музыку,

а *Аберт* I, 2. С. 250.

Ь *Кот ай.* 8. 82.

с В основу либретто «Идоменея» был положен текст французской лирической трагедии

А. Данше, написанный для Андре Кампра (1712).

ПРЕТЕНДЕНТ

О
Д
н
о
&
СХ|
о
РЭ
н

а эхо этих похвал докатилось до Зальцбурга, о чем Леопольд с радостью сообщил сыну. Несмотря на то что премьеру несколько раз переносили, Моцарт был уверен в успехе. Так и случилось. На спектакле в придворном Резиденц-театре, самом престижном в Мюнхене, присутствовали многие зальцбуржцы — друзья Моцартов.

Успех большой, серьезной оперы, как казалось, был именно тем средством, которое могло бы определить судьбу Вольфганга в Мюнхене. Аберт считал, что тот трудился изо всех сил, чтобы упрочить репутацию, завоеванную «Идоме-неем», и упоминал написанные, по-видимому, именно с этой целью Серенаду для духовых КУ361/370а *Сгап РагШа* и известное Купе б-то11 КУ 341/368а. Но позднее выяснилось, что Серенада была создана позже, уже в Вене, а в отношении Купе существуют сомнения[3]. Так что, скорее, стоит прислушаться к словам самого Вольфганга, который оправдывался перед отцом за то, что в Мюнхене слишком много развлекался: «Я думал: куда ты отправишься? — В Зальцбург! — Поэтому ты должен наслаждаться!»[6] Да и времени для серьезной работы было не много. 29 января прошла премьера «Идоменея», а уже 12 марта по требованию архиепископа Вольфганг вынужден был уехать в Вену. Впрочем, он был бы счастлив задержаться в Мюнхене на более длительное время. Перед самым отъездом Вольфганг написал для Марии Йозефы Паумгартен арию на текст из метастазиевского «Аэция» *Миега, йоче поп!* КУ369. Это была благодарность за поддержку и протекцию «Идо-менею» и упрочение контактов на будущее. Однако дальнейшая судьба Моцарта сложилась так, что в

Мюнхене он побывал еще только один раз, в октябре 1790 года, проездом, возвращаясь домой в Вену из Франкфурта-на-Майне, где принимал участие в торжествах по случаю коронации нового императора Леопольда II. Тогда он по старой памяти выступил в концерте, устроенном курфюрстом Карлом Теодором в честь неаполитанского короля Фердинанда VI. Но этот факт уже ничего не решал в моцартовской биографии, постановка же «Идоменея» стала последней главой в ее довенском периоде.

.. .лучше не па, чем Ьи)/а < **заБьІваЙте** 0 моем желании писать оперы, — напоминает Моцарт в письме к отцу из Мангейма. — Я завидую всем, кто их пишет. Я готов прямо-таки плакать от досады, когда слышу или вижу арию — но итальянскую, не немецкую, и лучше $епо$а, а не Ьи1Га»[c]. Тремя днями позже он выскажется еще раз: «Мысль написать оперу крепко застряла у меня в мозгах. Но лучше французскую, чем немецкую. А итальянскую лучше, чем и немецкую, и французскую»[6]. В этом высказывании намечены контуры жанровой иерархии, в которой итальянская опера имеет самый высокий ранг, причем серьезная опера возвышается над комической.

Подобная иерархия в плане историческом выглядит вполне естественной и, вероятнее всего, доминировала в сознании большинства моцар-товских современников. Но по отношению к самому Моцарту она признается далеко не всеми, а во многих случаях и не осознается. Это можно понять, ведь ориентируясь на моцартовское оперное наследие, трудно прийти к заключе-

а *Ьеетп О.N.* ЧЬтооп // ˆА17, Вё. 6. 5. ХП-ХШ; *Но11 М.* \Ьг \гаП // NMA 1, Вё. 6. 5. XVII.

Ь Письмо от 26 мая 1781 г. — *Bne/eCA* III. 5. 121.

с Письмо от 4 февраля 1778 г. — *Bne/eCA* II. 5. 254.

с1 Письмо от 7 февраля 1778 г. — *Bne/eCA* II. 5. 265.

нию, что он сам следовал этим принципам. Ясно, что итальянская кепа в его наследии не занимает преимущественного положения — всего четыре произведения: две миланские юношеские оперы («Митридат, царь Понтийский» и «Луций Сулла»), мюнхенский «Идоменей» и, наконец, «Милосердие Тита», написанное за несколько месяцев до моцартовской смерти. В центральные венские годы, напротив, возникли все три знаменитые итальянские буффонные оперы («Фигаро», «Дон Жуан» и Сан */ап 1иПе),* к ним следует добавить ранние сочинения «Мнимая простушка» и «Мнимая садовница». Пять завершенных опер плюс планы, наброски и целый ряд законченных номеров из «Обманутого жениха» и «Каирского гуся», — все это рассматривается как явные доказательства преимущественного внимания к итальянскому комическому жанру.

Немецких зингшпилей после Моцарта осталось только два — «Похищение из сераля» и «Волшебная флейта». К ним примыкает также «Директор театра», не полноформатный спектакль, а, скорее, небольшое интермеццо, развивающее линию популярных в XVIII столетии сюжетов о нравах театрального закулисья. «Бастьен и Бастьенна» — раннее сочинение двенадцатилетнего Вольфганга — часто также относят к зингшпилям, хотя вернее было бы рассматривать его в ряду экспериментов по пересадке французской комической оперы на немецкую почву. Можно еще упомянуть «Зайду», которую Моцарт сочинял под конец своего зальцбургского периода, но так и не завершил. В сумме, как видно, зингшпили не преобладают, но значения им добавляет то, что именно они, их широкое распространение в немецких землях во многом определили моцартовскую популярность. Имя Моцарта уже в XIX веке прочно вошло в ряд создателей национальной оперы, так что по мере укрепления немецкой школы его зингшпили приобретали дополнительный вес.

Картину усложняют многочисленные и по виду противоречивые моцартовские высказывания, которые часто цитируют вне контекста, что не способствует их верному пониманию. Самое известное — из письма немецкому драматургу, тайному советнику при пфальцском дворе в Мангейме Антону фон Кляйну. Речь идет о присланном Кляйном либретто зингшпиля *Ка1$ег Ки-йо1/\оп НаЪьЪищ* («Император Рудольф фон Габсбург»), предложенном Моцарту, а также о перспективах немецкой оперы в Вене в 1785 году. «Был бы хотя бы один-единственный патриот при власти, — пишет Моцарт, — все приобрело бы другой вид! Тогда, может быть, так замечательно проросший Национальный театр достиг бы процветания. Вот уж тогда легло бы вечным позорным пятном на Германию, если бы мы, немцы, всерьез начали по-немецки думать, по-немецки себя вести, по-немецки говорить и даже *петь* по-немецки!»[3] Иронический тон этой реплики легко способен ввести в заблуждение. Если читать эти строки глазами следующего столетия, Моцарт предстает здесь пламенным патриотом национальной музыки и театра, охваченным одной мечтой, одним порывом — придать им высокий статус. В действительности, выразительная моцартовская тирада представляет собой не что иное, как сладкую пилюлю, призванную смягчить завуалированный отказ Кляйну браться за его либретто без твердых гарантий на то, что готовая опера будет исполнена.

Означает ли это, что моцартовский патриотизм — не более чем лукавство? Нет. Просто его творческая стратегия далеко не

исчерпывается стрем-

а Письмо от 21 мая 1785 г. — *Bne/eCA* III. 8. 393.

н
Х
ш
ет
шСиС



О
И
н
о
р
л
о
И
н

лением во что бы то ни стало целиком посвятить себя национальной оперной идее. Он справедливо полагал, что подобная задача в текущих обстоятельствах одному ему не по плечу и зависит в первую очередь от власть предержащих. Будь у него другое положение — первого капельмейстера при императорском дворе в Вене, у курфюрстов в Мюнхене или Мангейме, — он, быть может, и предпринял бы какие-то радикальные шаги в этом направлении. Но такое положение еще нужно было завоевать, поэтому следовало ориентироваться на текущую оперную конъюнктуру, использовать все возможности. Так что, исключая, может быть, лишь самые поздние годы, моцартовские оперы и соотношение в них разных национально-жанровых разновидностей отражают не столько его идейные или эстетические предпочтения, сколько обстоятельства, в которых ему удавалось раздобыть *зсгШига.* И тут уж он был готов писать все, что только потребуется — даже нелюбимую французскую оперу. «Если я получу заказ на оперу, — сообщает Моцарт из Парижа, — то получу и вдоволь неприятностей — впрочем, это я не стал бы принимать во внимание, так как уже привык. Если бы только проклятый французский язык не был столь подлым для музыки! — что за убожество — против него даже немецкий божественен. — И потом еще эти певцы и певицы — их даже и называть так нельзя — ведь они не поют, а вопят, завывают — и притом во всю глотку, горлом и через нос»[a].

Как видно, привлекательность того или иного жанра складывалась из разных факторов — тут и язык, и сложившиеся

традиции пения, и многое другое. Все они в совокупности определяли, почему именно лучше итальянская, а не немецкая, «лучше зепоза, не Ьийа». Дополнительные причины упомянуты еще в одном, менее известном высказывании Моцарта: «В опере зепа должно быть настолько же мало забавного и так много ученого и разумного, насколько мало ученого должно быть в опере Ьийа и как можно больше забавного и веселого. Если кто желает, чтобы в опере зепа была бы и комическая музыка — тут я бессилен; но здесь [в Вене] очень хорошо умеют различать эти вещи»[b]. Из этого можно заключить, что в представлениях XVIII века серьезная опера аккумулировала в себе все главные элементы музыкальной «учености», являлась верхом накопленных профессиональных знаний и умений — по крайней мере, в области драматической музыки, так как в музыкальном искусстве в целом лидирующую роль в этом смысле занимала церковная музыка. Отзвук подобных мыслей можно обнаружить даже много лет спустя после смерти Моцарта, в реплике Бетховена во время визита к нему Россини: «Видите ли, опера зепа не в природе итальянцев. Чтобы работать над настоящей драмой, им не хватает музыкальных знаний... В опере Ьийа с вами — итальянцами — никто не сможет сравниться. Ваш язык и живость его, ваш темперамент для нее и предназначены»[1]. Конечно, слова Бетховена отображают уже ситуацию 1820-х годов, когда главенство итальянцев в серьезном жанре было ощутимо поколеблено — причем как раз не в последнюю очередь Моцартом. Но в 1770—1780-е годы в преимуществах именно итальянской оперы, в том числе и серьезной, сомневаться не приходится. Поэтому, коль скоро перед Моцартом стояла задача как можно более разносторонне и ярко проявить себя, именно опера зепа предоставляла для этого максимум возможностей.

а Письмо от 9 июля 1778 г. — ***Bne/eCЛ***II. 8. 397,

Ь Письмо от 16 июня 1781 г. — ***Bne/eCЛ***III. 5. 132.

с *Мишотт Э.* Визит Рихарда Вагнера к Россини // *Фракаролли А.* Россини. Письма Россини.

Воспоминания. М., 1990. С. 492—493.

Основным преимуществом итальянской оперы было вокальное искусство. Многое в ней определялось именно певцами, для которых она создавалась. Оперы писали для одного сезона и в расчете на конкретную труппу, причем композитор должен был максимально точно учитывать способности и технические возможности певцов. Так же поступал и Моцарт. Еще Нимечек проницательно заметил: «Стремясь вынести верное суждение о его [Моцарта] драматических сочинениях, нужно всегда знать певцов, для которых они созданы»[3]. В серьезной

опере на протяжении всего XVIII века доминирующее положение занимали кастраты — это определялось в первую очередь их великолепной вокальной выучкой.

Моцарту еще в детстве — одному из немногих немецких музыкантов — довелось непосредственно соприкоснуться с итальянской певческой школой. В восьмилетием возрасте в Лондоне он занимался у Манцуоли, знаменитого певца того времени. В 1749 году этот двадцатидевятилетний и уже хорошо известный в Италии кастрат получил от самого Фаринелли приглашение петь в Мадриде. Здесь он пробыл почти пять лет, и едва ли можно сомневаться в том, что он многое заимствовал у лучшего певца своего века для совершенствования собственного мастерства. Бёрни, слышавший его в Лондоне в ту же пору, что и юный Моцарт, вспоминал: «Голос Манцуоли представлял собой самое мощное и объемное сопрано из тех, что можно было слышать на нашей сцене со времен Фаринелли; его манера пения была благородной, полной вкуса и достоинства»ь. Позднее, осенью 1771 года в Милане, Моцарт написал для него главную партию в театрализованной серенаде *(/ез**1**а 1еа1га1е)* «Асканий в Альбе» КУ111. Судя по сообщениям Леопольда, он хорошо справился с задачей, и Манцуоли имел успех — одну из арий даже бисировали.

Там же в Лондоне судьба свела Моцарта с еще одним кастратом, Джу-сто Фердинандо Тендуччи. В сравнении с великолепием Манцуоли, достоинства Тендуччи оценивались скромнее. Его голос, по отзывам, явно проигрывал в мощи и широте диапазона, но отличался невероятной красотой тембра. Вольфганг с большой теплотой пишет о Тендуччи из Парижа, где они вновь встретились в августе 1778 года. Вместе с И. К. Бахом певец приехал во французскую столицу в разгар войны глюкистов и пиччиннистов: лондонский Бах тоже рассчитывал получить в Париже заказ на оперу. «[Тендуччи] был в высшей степени рад снова со мной встретиться», — сообщает Вольфганг; он берется «написать для Тендуччи одну сцену.. — для пианофорте, гобоя, валторны и фагота»0.

Столь же знаменитым и исключительным по своему дарованию был в моцартовские времена кастрат Рауццини (о нем уже шла речь в связи с миланским мотетом *Ехи1Ше,]иЬШе* КУ 165/158а) — исполнитель роли Цецилия в «Луции Сулле». Помимо того, что Рауццини обладал великолепным голосом, он еще и писал музыку. Бёрни, встретив его в Мюнхене в 1772 году, отмечал,

а *Нимечек.* С. 59.

Ь *Витеу СИ.* А Оепега1 Шзшгу оГ Мимс. Ор. ск. Р. 868.

с Письмо от 27 августа 1778 г. — ***Bne/eOA***II. 8.458-459. Сцена для Тендуччи, упомянутая в письме, долго считалась утерянной. В настоящий момент некоторые ученые ищут ее следы среди нескольких арий, опубликованных Тендуччи в Лондоне (без указания автора), и предполагают, что ария /о г/ *1азсю* КУАпН. 245/621а (сопрановая версия) имеет отношение к этому замыслу. См.: ***ОШтап*** *С.* ***В.***Могагг'з зсепа Гог ТешЗиса // М&Ь, \Ы. 42, N0. 1,1ап., 1961. Р. 44—52, а также: *ЕзсН С.* МюНе1е МоПеНап, 1оЬапп С1тз11ап ВасЬ ипд \\ЫГ@ап& АшаёёМотаП: Ете пей аиГ§еГип<5епе Раззшц* дег Апе «1о П 1азсю» КУ621а (= АпЬ. 245) ипс1 (Не уег5сЬо11епе 8гепе ШгТепёиса (Рапз 1778) КУ315Ъ (=АпН. 3) // МДгеИипееп с!ег т1ета1юпа1е 8иАип§ МогаПеит ххх!х (1991). 8. 133—158.

н
Х
ш
=*
Х
ш
н
ш
си
С
О
И
н
о
<и
Х
л
о
т
н

что тот «был не только обаятельный певец приятной внешности и хороший актер, но более выдающийся контрапунктист и клавесинист, чем обычно принято среди певцов»[8]. Леопольд не без гордости сообщал из Милана, что первая ария Вольфганга, написанная как раз для знаменитого кастрата, пришлась, видимо, тому по душе и «он поет ее словно ангел»[ь].

Моцарту посчастливилось познакомиться и с легендарным Фари-нелли. Среди композиторов его поколения, видимо, больше не найдется того, кто был бы удостоен этой чести. По

возвращении из Мадрида великий кастрат уединился в своем загородном поместье и вел частную жизнь сибарита и ценителя искусств. «Мы посетили кавалера дона Броски или так называемого Фаринелли в его имении за городом», — пишет из Болоньи Леопольд[0]. К сожалению, никаких подробностей визита не сохранилось, и в переписке больше никогда не будет упомянуто это имя. И все же эта встреча символически подчеркивает ту связь, что еще существовала между творчеством Моцарта и уже вступившим в пору заката великолепным вокальным искусством золотого оперного века.

Помимо певцов-кастратов юному Моцарту приходилось встречаться и сотрудничать со знаменитыми оперными примадоннами. Известное восторженное, хотя и по-подростковому несколько ироничное, письмо к сестре повествует о знакомстве в Парме с Бастардиной (Лукрецией Агуйари). Строгий четырнадцатилетний ценитель деловито отмечает основные достоинства: «1) красивый голос, 2) галантное горлышко [§a1an1e Оище1], 3) невероятная высота», и приводит каскады вокальных украшений, «спетых ею прямо в моем присутствии»[11]. По ним легко установить, что объем голоса Бастардины простирался от *до* первой вплоть до *до* четвертой октав. Писать для нее Моцарту не пришлось.

Зато с другими известными сопрано, пусть и не со столь головокружительными голосами — Антонией Бернаскони и Анной де Амичис, — ему удалось по-настоящему поработать. Бернаскони блистала в роли Альцесты на премьере одноименной глюковской оперы 26 декабря 1767 года, и Вольфганг вместе с Леопольдом должны были ее слышать, поскольку находились тогда в Вене. Именно на ее голос была рассчитана роль Нинетты в моцартовской «Мнимой простушке», но опера так и не увидела сцены. Возможно, как раз венские интриги послужили причиной того, что двумя годами позже в Милане во время подготовки к «Митридату» Бернаскони сомневалась в способностях Вольфганга. Она даже поначалу думала воспользоваться готовыми ариями, сочиненными другим композитором (вероятно, капельмейстером из Турина аббатом Квирино Гаспарини'). «Первую битву, — рапортует Леопольд из Милана домой, — мы, благодарение Богу, выиграли и победили неприятеля, который принес на дом примадонне все арии в опере, что она должна петь, и хотел уговорить ее не петь арий Вольфганга. Мы их видели, это все новые арии, но ни она, ни мы не знаем,

а *Бёрни Ч.* Состояние музыки в Германии, Нидерландах… С. 61.

Ъ Письмо от 28 ноября 1772 г. — *Bne/eCA* I. 5. 464.

с Письмо от 27 марта 1770 г. — *Bne/eCA* I. 8. 328.

***б* Письмо от 24 марта 1770 г. — *Bne/eCA* I. 5. 324.**

е Аббат Квирино Гаспарини был первым композитором, положившим на музыку либретто

«Митридата» В. А. Чиньо-Санти в 1767 г. При подготовке миланской постановки 1770 г. Бернаскони первоначально склонялась к тому, чтобы петь сочиненные им арии и дуэт во II акте. По мнению Л. Ф. Тальявини, одной из арий, отсутствующей в манускрипте Моиарта, но сохраненной в печатном тексте либретто (*ЗесопсИ И ае1 р1ею$о*, III, 5), Бернаскони все же воспользовалась. См.: *Тафсп>т\ Ь.Г.* Оитпо Оахрапт апё МогаЛ // Ыеи 1оок а! ИаИап Орега: Езвауз** т **ЬопогоГОопа1с1** 3. **СгоиТ Ес1. Ьу \МШат^. Аизип. СотеИ** Ушу **Рге&$, 1968. Р. 151—171.

о

гп

ГМ

кто их сочинил. Она, однако, отказала этому негодяю и совершенно вне себя от радости по поводу тех, что написал для нее Вольфганг в соответствии с ее волей и желанием»[8]. В 1781 году Моцарт вновь увидел ее в Вене: использовав свое немалое влияние, Глюк ангажировал Бернаскони для участия в возобновленных постановках «Альцесты» и «Орфея», а также в немецкой версии «Ифиге-нии в Тавриде». Из-за свойственного ей колоритного венского диалекта Моцарт скептически оценивал ее возможности петь в немецких постановках — «теперь представьте себе (даже если она иногда сможет с собою справиться), это будет слушаться так, словно декламирует принцесса из какого-нибудь театра марионеток». Но при этом все же признавал: «Играть в трагедиях большие роли — тут она навсегда останется Бернаскони»[b], и был бы рад, если бы удалось привлечь ее к исполнению «Идоменея»[c]. Но этот проект так тогда и не осуществился.

Знакомство с Анной де Амичис состоялось в Майнце в 1763 году, когда юный Моцарт отправлялся в Париж и Лондон, а она возвращалась оттуда после триумфальных выступлений. В Неаполе в мае 1770-го он впервые услышал ее на сцене — в опере Йоммелли «Покинутая Армида» — и писал сестре: «...1а зщ: [Зеагш-С18 сап1о а тегающйо» (синьора де Амичис пела потрясающе), и в следующем письме снова — «поет несравненно, также как и [кастрат] Априле».[a] Моцарт мечтал видеть ее примадонной в «Митридате», но это не удалось. Однако через два года на роль Юнии в моцартовском «Сулле» ее все же ангажировали. «Синьора де Амичис — наша лучшая подруга, — сообщал Леопольд, — поет и играет на сцене как ангел и пребывает в полном довольстве, потому что Вольфганг ее отлично обслужил»[6]. Впоследствии Моцарт, упрашивая отца походатайствовать перед архиепископом Коллоредо об Алоизии Вебер, для сравнения упомянул де Амичис: «Бог свидетель, он не найдет лучше; ведь он не сможет заполучить себе Тайбер или де Амичис, а все остальные определенно хуже»[1]. Вероятно, Анна де Амичис была самой талантливой певицей, с которой ему пришлось работать — по крайней мере, до Вены.

Из других певцов, с кем Моцарт сталкивался в юные годы, особого внимания заслуживает Антон Рааф. К моменту их встречи в Мангейме в ноябре 1777 года Вольфганг достиг определенной зрелости в своих представлениях о певческом искусстве и испытывал потребность изложить свои взгляды. Первоначально

пение Раафа произвело на него отрицательное впечатление. В Мангейме на репетиции немецкой оперы Хольцбауэра «Гюнтер фон Шварцбург» тот «время от времени издавал вопли, которые мне не нравились, арии он пел довольно небрежно, а некоторые ноты — часто с неуместным воодушевлением»[8]. Но услышав Раафа в *ConceП 5pm1ue1* в Париже, Моцарт сполна оценил его достоинства, и в суждениях из писем, несмотря на всю их импульсивность и видимую непоследовательность, вырисовываются даже контуры вокальной эстетики.

Главное, что отмечает Моцарт: «...его голос красив и очень приятен. Если я слушаю с закрытыми глазами, то нахожу в нем много схожего с Майссне-ром, только голос Раафа мне кажется еще приятнее. Я говорю о сегодняшнем дне,

а Письмо от 10 ноября 1770 г. — ***Bne/eCA***I. 5. 402.

Ь Письмо от 29 августа 1781 г. — ***Bne/eCA***III. 5. 153.

с Письмо от 12 сентября 1781 г. — ***Bne/eCA***III. 5. 157. б Письма от 29 мая и 5 июня 1770 гг. — ***Bne/eCA***I. 5. 355; 5. 358.

е Письмо от 26 декабря 1772 г. — ***Bne/eCA***I. 5. 470.

Г Письмо от 11 сентября 1778 г. — ***Bne/eCA***II. 8.477.

§ Письмо от 12 июня 1778 г. — ***Bne/eCA***II. 8. 377.

гл
гм
Н
I
Ш
=(
X
ншСиС

О
рр
н
о
0)
р
Он
о
рр
н

потому что не слышал обоих в их лучшие времена и могу судить только о манере исполнения, ибо манера сохраняется»[3]. Итак, здесь речь, по-видимому, идет об общем впечатлении, о тембре, объеме, силе голоса, его полетности. Что же касается

манеры, то о ней Моцарт высказывается противоречиво: «Но сама по себе манера — Бернаккиева школа. Она мне не по еийо. Мне кажется, у него слишком много СаШаЬНе. Я допускаю, что когда он был моложе и в расцвете сил, это производило впечатление, и он, должно быть, сюрпренировал (изумлял)... но сейчас, по-моему, это не к месту»[b]. Итак, Моцарт, с одной стороны, высоко оценивает голос и говорит о манере положительно, и с другой — тут же признается, что «Бернаккиева манера» или «школа» ему не по вкусу. Понять это противоречие можно, только если предположить, что речь здесь идет о двух разных манерах: звукоиз-влечения и исполнения. Первую Вольфганг у Раафа оценивает очень высоко, что можно понять из его последующих суждений о дикции певца — «у него хорошая, четкая дикция; это красиво» — и о его обхождении с вибрацией голоса:

> У Майсснера, как Вы знаете, есть дурная привычка чрезмерного виб

рато на четвертях, а часто даже и на восьмых. Этого я терпеть не могу — отвратительно, полностью против природы пения. Человеческий голос вибрирует уже сам по себе, и в этой степени это красиво. Такова природа голоса. Ей подражают не только на духовых, но и на смычковых инструментах и даже на клавире. Но как только превышается мера, это становится некрасиво, против природы. Напоминает мне орган с испорченными мехами. Конечно, у Раафа такого нет, он этого сам не выносит[c].

Из приведенного пассажа ясно, что раафово владение голосом Моцарт ценит выше майсснеровского. Тем более ставит в тупик следующий вывод: «Что же касается настоящего кантабиле, то Майсснер (хотя он и в этом превышает меру) все же нравится мне больше Раафа»“. При том что Вольфганг признает первенство в красоте голоса за Раафом, где, как не в кантабиле, можно почувствовать эту красоту? Здесь, видимо, имеется в виду как раз манера исполнения, привычка филировать звук, идущая от старой школы и выраженная иногда в довольно резких динамических движениях на одном или нескольких звуках — то, что Вольфганг отметил как «вопли» и «неуместное воодушевление». Наверное, во времена Моцарта это выглядело старомодным. Он не мог слышать Раафа в пору его расцвета и испытать восхищение подобно Метастазио, с восторгом в 1749 году писавшего из Вены Фаринелли, что Рааф «поет как серафим»[5]. Майсснер — певец следующего поколения — предпочитал более ровный динамический профиль звукоизвлечения (что, впрочем, и позволяло ему злоупотреблять вибрацией), и его манера казалась Моцарту более естественной.

В том же письме Вольфганг высказывает свое мнение и о

виртуозности: «Я предполагаю, что наиболее эффектно у него [Раафа] получалось/*огсе, Вгашга.* Это заметно и сейчас, насколько допускает его возраст, хорошая грудь и большое дыха-

а 1ЬИ.

Ь 1ЪМ. с 1ыа. **а 1ьш.**

е Письмо Метастазио от 28 мая 1749 г. — Цит. по: *СИуе Р.* Мо/лП агк! Ыа С1гс1е. Р. 124.

ние». Ачуть ниже добавляет: «Что касается *Ьгашга,* пассажей и рулад, то здесь Рааф — мастер»[8]. Как относился Моцарт к тому, что в итальянской опере обычно связывали с понятием «бравурный»? Естественно, он отдавал должное этой стороне вокального искусства, раз хвалил Раафа за пассажи и рулады. Но все-таки виртуозная техника имела для него подчиненное значение. Ключевой можно считать его фразу из более раннего письма, где характеризуется манера пения Катарины Габриелли:

> Кто слышал Габриелли, тот говорит и будет говорить, что хорошо

у нее получаются только рулады и пассажи. Поскольку она делает это в своей особой манере, это заслуживает восхищения, которое, однако, длится лишь до тех пор, пока ее слушаешь не более 4-х раз. Нравиться долго она не может, ибо от пассажей быстро устаешь. Несчастье в том, что петь она не умеет. Она не в состоянии сносно выдержать ни одной ноты, у нее нет те]За Ш уосе, она не умеет сутенировать [тянуть звук]; одним словом, она брала техникой, а не чувством[b].

Эта оценка очень хорошо корреспондирует с его же суждением, изложенным Рохлицем в одном из анекдотов: «Особенно неудовлетворен он бывал большинством молодых итальянских певцов: “У них одна беготня, трели и безумные украшения, — говорил Моцарт, — потому что они недоучены и просто не могут держать звук!”»[c] Слышать его Рохлиц мог не ранее 1789 года. Это значит, что моцартовские идеалы «правильного пения» остались в основном неизменными вплоть до позднего венского периода и что ключевой для него была способность просто «держать звук». Умение же справляться с «ужасающими пассажами»[11] — дело хоть и эффектное, но вполне наживное и требующее хорошего чувства меры.

Техническая сторона моцартовских вокальных сочинений обсуждается в литературе не слишком часто, хотя в связи с ней возникают некоторые важные вопросы. Мэри Новелло зафиксировала в дневнике:

> Мадам [Констанца] говорила, что при жизни Моцарта итальянские

певцы заявляли, что не могут петь его музыку, но после

смерти все его сочинения стали ставить без труда. Моцарт, в отличие от его последователей, никогда не писал для голосов такие инструментальные по природе сложности, которые певцы должны воспроизводить с механической монотонностью, но, несмотря на это, они жаловались, что его пьесы невозможно петь. В действительности этим они разоблачали недостатки своего обучения, потому что его музыка требует больших знаний, чем те, какими располагали их леность и глупость[e].

Обозначенная здесь проблема нуждается в специальных комментариях. Судя по довенской переписке, в ранний период она Моцарта не волно-

З
а*
Н
Х
Щ
е*
Х
Ш
н
ш
а.
Х

а Письмо от 12 июня 1778 г. — *Bne/eCA* II. 3. 378.
Ь Письмо от 19 февраля 1778 г. — *Bne/eCA* II. 5. 287.
с *Рохлиц.* С. 97.
д Об «ужасающих пассажах» Моцарт пишет в связи с собственными ариями для де Амичис (в ее партии в «Луции Сулле»), которые, по его словам, великолепно исполняла юная Алоизия Вебер. См.: Письмо от 17 января 1778 г. — *Bne/eCA* II. 8. 227. е [7***УоуеИо V. & M.)*** **Ете *ги* МотаП, 1829. 5. 103.**

го
го
сч
О
Х
н
о
<и
Х
Он
о
Х

н

вала. Исключением, пожалуй, можно считать лишь время работы над «Идоме-неем» и взаимоотношения Вольфганга с кастратом Даль Прато. Здесь, видимо, впервые Моцарт не стал считаться с наличными вокальными способностями певца, полагая, что он «еще ни в каком театре не выступал»[3]. Вольфганг требовал полного подчинения собственному замыслу, что не слишком выдающемуся певцу, наверное, было не по силам. До этого с другими исполнителями ему всегда удавалось легко находить контакт. Но Констанца могла судить лишь о том, чему сама была свидетельницей в венские годы и в период ее собственной организационно-концертной деятельности уже после смерти Моцарта. И по ее утверждению, вокалисты 1780—1790-х годов считали партии в его зрелых операх технически сложными, может быть, даже чрезмерно трудными для пения.

Почему возникает это противоречие?

На период, когда создавались главные моцартовские оперные шедевры, приходится важный сдвиг в развитии оперного искусства XVIII столетия — прежде всего, конечно, итальянского. В литературе много говорилось о кризисе итальянской оперы зепа, причем, едва ли не с самого начала века, и уж совершенно определенно во второй его половине. Вопрос этот довольно сложенъ, но бесспорно, что с конца 1740-х годов по популярности, широте распространения, по коммерческой привлекательности серьезному жанру все более заметную конкуренцию составляла опера ЬиГГа. А с середины 1770-х годов в количественном выражении она уже явно превалирует над соперницей. Так, с 1776 по 1780 год в Венеции в среднем в год ставилось 12 опер ЬиГГа против 5 зепа, в Неаполе — 9 против 4, в Риме — 9 против 3, наконец, даже в подверженном консервативным габсбургским вкусам Милане — 3 против 2.

Статистика позволяет судить и об основательных переменах в итальянском певческом искусстве. Вместе с разнообразными комическими амплуа к концу 1770-х годов на авансцену выходят певцы совершенно иного рода, нежели те, что ранее господствовали в опере зепа. Конечно, природные качества голоса по-прежнему важны, тем более что и высокие стандарты владения им не исчезли мгновенно, но продолжали еще долго оставаться в цене._ Но все же сама буффонная поэтика в моцартовские времена предполагала гораздо меньшую виртуозность. Тогда понятно, почему в 1780—1790-е годы певцам, делавшим карьеру преимущественно или исключительно в рамках комического жанра и уже не проходившим изощренной школы пения в зепа, манера моцартовско-го вокального письма могла казаться

чрезмерно сложной. При всех изменениях внешнего облика партий, продиктованных и особенностями жанров, и даже просто веяниями моды, моцартовское вокальное искусство сохраняет нормы классического итальянского бельканто 1730—1760-х годов. Они были усвоены самим Моцартом еще в детстве и оставались для него незыблемыми.

Еще со времен Аберта и даже раньше принято рассматривать Моцарта на его оперном поприще как прирожденного мастера-драматурга. Мнение сформировалось в первую очередь, конечно, в связи с его зрелыми комическими операми, где драматическая действенность в привычной нам форме

а Письмо от 8 ноября 1780 г. — *Bne/eCA* III. 5. 13—14. Моцарт не вполне прав, так как сохра

нились тексты либретто, указывающие на его участие в постановках опер в 1772—1774 гг.

И в дальнейшем Даль Прато продолжал оставаться на службе в Мюнхене вплоть до 1805 г., правда его выступление в операх возможно проследить лишь до 1788-го.

Ь Детальная картина возникновения и развития оперы зепа обрисована в монографии:

***Луцкер* 77., *Сусидко И.* Итальянская опера XVIII века. Ч. II.**

сч выявлена в полной мере. Опыты в серьезном жанре по традиции принято отодвигать на второй план, считать как бы подготовительной фазой к появлению общепризнанных вершин — «Свадьбы Фигаро» и «Дон Жуана». Господствующая до сих пор схема эволюции моцартовского оперного творчества прямолинейна. Согласно ей, становление Моцарта — оперного мастера берет начало в ранних «Бастьене и Бастьенне» и «Мнимой простушке» и после экспериментов в «Мнимой садовнице» и отчасти «Идоменее» приходит к трем венским музыкальным комедиям и «Волшебной флейте».

Однако в последнее время наметились пути к изменению такой точки зрения. Связано это в первую очередь с переменой взглядов на оперу $епа. Двадцать—тридцать лет назад она все еще казалась сугубо историческим явлением, безвозвратно отодвинутым в прошлое, обреченным исключительно на музейноакадемический интерес и погребенным на самых дальних полках архивов и библиотек. Еще в 1970-е годы Хильдесхаймер сетовал по поводу виртуозных арий для де Амичис в «Сулле»: «Сегодня мы едва ли можем себе представить, что эти арии слушали с удовольствием, или даже на них просто хватало терпения; наше восприятие начинает проскальзывать, как только остинатная моторика замедляется, подходя к обязательной фермате — трамплину для акробатического номера с

колоратурами»[3]. Но в наши дни эта музыка возвращается к слушателю, осуществлены многие постановки и записи. Восприятие оперы зепа сегодня, возможно, очень далеко от того, каким оно было в XVIII веке, но все же оно становится эстетически полноценным. Уже можно по-настоящему понять и оценить, чем именно она привлекала Моцарта, почему «лучше вепова, не Ъийа». Все это дает основания отказаться от упомянутой линейной схемы и утверждать, что оперное творчество Моцарта естественно распадается на две большие стадии: довенскую, в которой очевидное предпочтение отдано итальянской серьезной опере, и венскую, когда приоритет явно перешел к комическому жанру.

В 1819 году, когда в Вене был впервые поставлен моцартовский «Идоме-ней», Бетховен назвал его «одной из первых опер Моцарта»[ь]. Если иметь в виду хронологию, это, конечно же, ошибка. Но сам вопрос о том, какую из его опер считать первой, существен. Леопольд, настраивая Вольфганга стойко встречать возможные невзгоды, советовал ему: «Ты только вспомни о твоей первой опере, и о третьей, о д'Этгоре и т. д., об интригах де Амичис и т. д.; еще раз — нужно пробиваться»[0]. Отсюда видно, что, вопреки номинальному первенству музыки к «Долгу первой заповеди», вопреки «Бастьену и Бастьенне» и «Мнимой простушке», первой настоящей оперой в семье самого Моцарта считалась его опера $епа «Митридат, царь Понтий-ский», поставленная в Милане в карнавальный сезон 1770/1771 года.

Суждения об этой опере, увидевшей свет незадолго до пятнадцатилетия Вольфганга, разноречивы. Аберт находил автора слишком юным, чтобы «решать задачу, до которой он еще духовно не дорос»[11]. Ему вторит Эйнштейн, утверждая, что Вольфганг был «слишком молод, чтобы использовать преимущества полученного либретто»[3], в котором, как верно замечено, «что-то осталось от аристократизма и благородства, от подлинной страсти, от *гуманности* его великого

а *ШШезИетег V/*. МогаП. $. 171.

Ь *ЕШОок.* 8.93.

с Письмо от 29 апреля — 11 мая 1778 г. — *Впе/еСА* Н. 5. 353,

с! *Аберт* I, 1. С. 282.

е *Эйнштейн.* С. 369.

СЛ

сч

Н-

Х

ш

Х
ш
н
ш
о.
С
О
д
н
о
0>
о
я
н

прообраза»[2] — трагедии «Митридат» (1673) Жана Расина. Автор либретто Чинья-Санти — литератор отнюдь не без дарования и известный либреттист (его драма «Монтесума» послужила основой нескольких признанных опер) воспользовался трагедией французского классика. Незадолго до того ее перевел на итальянский знаменитый поэт Дж. Парини, а Чинья-Санти скомпоновал ее в три акта из пяти, добавил арии и произвел все другие преобразования, необходимые для оперы.

Более поздних суждений о «Митридате» мало, но они уже не столь строги и даже, скорее, благожелательны. Штефан Кунце отмечает, «с какой уверенностью 15-летний композитор воплощает в музыке свое понимание драматической ситуации, действуя порой вразрез с тем, что предполагалось в тексте»[b]. В действительности читать сегодня резко критические отзывы об этой опере несколько неловко и даже смешно, имея в виду сообщение в письме Леопольда о том, как отреагировали современники на первую большую (с оркестром) репетицию оперы:

> До того как состоялась первая репетиция, не было недостатка в людях,

которые в сатирической манере стремились заранее ославить музыку как нечто незрелое и убогое и, так сказать, пророчили [провал]... Все эти люди теперь после вечера первой малой репетиции словно онемели и больше не в силах вымолвить ни звука[c].

Трудно сказать, на какие именно вневременные нормы идеальной оперы ориентируются в своих суждениях критики сегодняшних или недавних дней, но не ставить ни в грош тот факт, что во времена Моцарта опера имела шумный успех, все же

нельзя. Можно искать и находить удачные или неудачные решения конкретных музыкальных или драматических моментов, но вопрос о «зрелости» и профессиональной состоятельности юного Моцарта в его «Митридате» был самым принципиальным образом поставлен его современниками и решен положительно.

В подходе к миланским операм Моцарта (в особенности к «Митри-дату»), видимо, лучше всего было бы согласиться с выводом дирижера и незаурядного знатока его музыки Арнонкура: «Поскольку ранний Моцарт в своем искусстве столь же зрел, как и поздний, он оказывается полноценным представителем своего времени»[11]. Как и во многих других жанрах, Моцарт и здесь начинает с освоения традиции, вслед за чем идет период экспериментов и, наконец, достижение полной свободы. Правда, теперь у Вольфганга за плечами несколько ранних музыкально-драматических сочинений, вполне свободное владение вокальной и оркестровой техникой, опыт больших церковных композиций — так что он чувствует себя вполне уверенно, ему есть на что опираться. Он полностью готов к тому, чтобы учитывать требования певцов, выдерживать конкуренцию с музыкой зрелых мастеров хорошего класса, чьи арии предлагают взамен его, мгновенно улавливать их достоинства, те черты, что привлекают исполнителей, и убедительно и ярко применять их находки в собственных номерах. Моцарт не теряет из виду также общий дух всего сочинения и столь же четко и после-

а Там же. С. 368.

Ь *Ките 5.* МохаПз Орет. $пт§ап, 1984. 5.68. с Письмо от 15 декабря 1770 г. — *Впе/еОА* I. 5. 408.

с! *Арнонкур Н.* Моцарт должен был умереть // Сов. музыка. 1991. № 12. С. 105.

чо

ГО

гч довательно вычерчивает профиль всех значимых ролей. Пусть и с моральной поддержкой отца, но он действует как искушенный профессионал. Так что его опера в ряду сочинений той эпохи выглядит не просто уместно или даже достойно, но чрезвычайно талантливо и многообещающе. Она не вырывается из общего ряда с той же мощью, что и лучшие сочинения зрелых мастеров, таких как поздние оперы Йоммелли и Траэтты, реформаторские драмы Глюка — сочинения, с которыми, как кажется, «Митридата» мысленно сопоставляет Аберт. Но она вовсе не теряется в массе совершенно дюжинной и рутинной продукции третьего или даже второго ряда.

Опера Моцарта дошла до нас, к счастью, не только в своей окончательной редакции. Сохранились также наброски и

промежуточные версии отдельных номеров[8], что позволяет довольно отчетливо проследить движение музыкальной мысли юного автора. Наглядный пример — первая ария Аспазии, заслужившая в свое время суровую оценку Аберта на страницах его книги:



ь

Исследователю кажется неуместным этот «взрыв неистовства», особенно потому, что текст «не содержит ничего иного, кроме обращенной к божеству простой мольбы». Аберт упрекает Вольфганга за «излишнее усердие», за введение «колоратуры, не соответствующей смыслу слов, к тому же в начале темы, что итальянцы избегали делать... Они приступали к украшению мелодии только тогда, когда мелодическое здание было в основном готово». Да и обращение Вольфганга с оркестром ученый считает «старомодным» и полагает, что здесь «едва ли можно найти даже слабую попытку трактовать оркестр с такой гибкостью... при которой выразительная сила инструментов используется без ущерба для привилегированной роли пения»[ь]. Любопытно, что многих абертовских упреков удалось бы избежать и, наоборот, в отдельных случаях они нашли бы оправдание, сохрани Моцарт первоначальный вариант арии. Здесь он, действительно, остерегается применять колоратуры слишком рано, придерживает духовые, не позволяя им выбиваться из функции педалей и дублировок, наконец, при втором проведении текста (в побочной партии) смягчает первоначальный холодновато-нейтральный героический пафос и добавляет выразительность речевых реплик, оборотов, выражающих смиренную просьбу (Примеры *376, в)*.

а Источником, отображающим финальную стадию работы над оперой, считается партитура, хранящаяся в Лиссабонской библиотеке и обнаруженная сравнительно недавно. Другая партитура — автограф (Парижская библиотекя) отображает более ранние стадии и включает ряд нереализованных и отвергнутых эскизов.

***Аберт I* 1. С. 284.**
г-*
е*->
сч
ПРЕТЕНДЕНТ I / *...лучше зепа, чем Ьи/Та*
О
«
н
о
аэ
V
а
о
оэ
н
[АНеˆго]
37 *б*
ЛБра81а
§И, оЬ





А1 <1е _ з11п сЬе 1а_т! _ пас _ С1а ю_§!ц оЬ 01 _ о! яие$С а! _ та ор _ рге$ _ $а, Ю _ &Ц, оЬ



01 _ о! ˆиезС а1 _ таор_рге$ _ $а

Напротив, в отличие от сдержанной и даже несколько скованной в своем следовании типическим образцам первой версии вторая обозначает некий выразительный скачок. В оркестр добавлены трубы (и, вероятнее всего, по обычаю того времени литавры, не записанные в партитуре). Вместе с гобоями и валторнами они образуют отдельную «банду», которой даже поручено характерно-героическое («золотой ход» с пунктиром) начало второй темы, так что духовые здесь (вопреки упрекам Аберта) получают даже «тематическую» самостоятельность. Да и в целом, во второй версии Моцарт словно раскрепощает свой опыт и мастерство симфониста и замышляет несколько тонких оркестровых эффектов. Так, энергично очертив начальным

четырехтактовым 1иШ основные ладовые функции (на тоническом органном пункте), к концу последнего такта он снимает все инструменты, оставляя лишь одиноко «зависнувшую» пару гобоев, а в последующих полутора тактах, постепенно подключая голоса, выписывает оркестровое крещендо. Интересно и то, как, организовав во второй теме ритурнеля «диалог» мужественной «военной музыки» медных духовых и женственно кружащихся «группетто» струнных, он вновь поручает одним гобоям гаммообразный подъем к шумному туттийному «прорыву». Или то, как важно и церемонно оформлен заключительный каданс унисонными квартовыми ходами струнных, дублированных валторнами, с ярким «всплеском» ломаного аккорда у скрипок.

Еще значительнее изменения, произошедшие в вокальной партии. В сравнении с первым вариантом заметно радикальное усиление виртуозности и героического пафоса. Произошло оно, видимо, не без влияния Антонии Бер-наскони, для которой предназначалась роль Аспазии. Но можно ли считать, что явные уступки ее требованиям, стремление все сделать «в соответствии с ее волей и желанием» привели к ухудшению моцартовского замысла? Вряд ли, скорее наоборот. Аберту не нравится чрезмерное изобилие колоратур, но даже и у «неонеаполитанцев», на которых он ссылается как на образец, в отдельных случаях это не редкость. К примеру, в первой арии Фарнаспа в «Адриане в Сирии» И. К. Баха (наверняка хорошо известном Моцарту)[3] уже в начальном построении есть колоратура, причем значительно более протяженная, чем у Вольфганга:

а Моцарт слышал эту оперу во время своего лондонского путешествия, а впоследствии

просил отца высылать ему некоторые арии. Партитура (или, по крайней мере, отдельные номера) имелась в зальцбургской библиотеке Моцартов.

00

СП

гм



. 1о

А11е§гоЕагпазре

38



01 , &pe _ га _ (о, т таг _ тг Ьа _



Правда, в случае с Кристианом Бахом речь идет о традиционной арии-сравнения, «морской» арии, так что, можно сказать, колоратура в ней имеет сюжетное оправдание. Впрочем, и Моцарт явно мыслит ее не как украшение, но как музыкально-тематическую «идею». Он даже продумывает для этого гаммообразного взлета отдельную линию, повторяя его в конце первого раздела с терцовым сдвигом, а во второй раз — с эффектным охватом двух октав:



Что и говорить, героический порыв в этой арии, безусловно, господствует. Приходится соглашаться, что текстом он не слишком мотивирован. Но не стоит забывать о том, что Бернаскони была певицей трагического дарования, ярко выраженного героического темперамента. Опытный оперный композитор XVIII столетия вряд ли оставил бы в стороне те артистические возможности, которые предоставляли ему исполнители, и здесь Вольфганг поступает совершенно в духе своего времени. Для него важен не только и не столько текст, но то, как он может и должен быть произнесен Антонией Бернаскони.

Не меньшее место, чем героике, в опере зепа обычно отводилось лирике. Главные сценические положения и, соответственно, музыкальные номера такого профиля в «Митридате» сконцентрированы во II акте — в момент взаимного признания в любви Аспазии и Сифара, признания одновременно горького, так как Сифар из-за сыновнего долга и Аспазия, будучи нареченной невестой Митридата, готовы отказаться от своего чувства. «В музыке моцартовских современников, — пишет Кунце, — едва ли отыщется мелодия, равная своим широким дыханием, своим благородством и проникновенными изгибами той, которой Моцарт наделил Сифара в *Ьищг с!а **1**е, тю Ъепе* (II, № 13)»[а]. И здесь, как и в арии Аспазии, Вольфганг далеко не сразу достиг совершенства. Из первого варианта в окончательный вошел лишь материал побочной темы во вступительном оркестровом ритурнеле. Причем использовать его в основной части Моцарт решил только во второй редакции, подобрав к взволнованным репетициям струнных выразительный вокальный контрапункт. Еще интереснее метаморфозы главной темы. От сравнительно

нейтрального и даже несколько обыденного нисходящего рисунка ее мотивов Моцарт пришел к более оригинальной идее: гибкие и пластичные мелодические фразы как бы балансируют на грани среднего и высокого регистров, звучат нерешительно, как распетые чувствительные задержания. Так что настроение арии совершенно преобразилось, обретая необыкновенный внутренний трепет:

Ките 8. **МогаПз Орет. 5. 79.**

Ох
го
сч

ПРЕТЕНДЕНТ I / .. *.лучше зепа, чем Ьи#а*

о
«
Н
О
О
о.
о
рр
н

2-я редакция



да 1е, шю Ье _ пе. зе уися сЬ'ю рог_П И р1е_де, зе уися сЬ'ю рог _ Ги1 р1е..де

405 Айа$о 1-я редакция



Ьип-8) да 1е, тю Ье _ пе, зе уися сЬ'ю рог_ 1111 р1е_де, зе уисй сЬ'ю рог _ пП р!е _ де

Вторая версия арии Сифара потом была еще подправлена. Моцарт добавил сольную партию валторны, «звуковой символ привета из дальнего мира, в котором Сифар уже мысленно пребывает», по образному выражению Кунце[a]. Зальцбургский опыт общения с инструменталистами капеллы оказался здесь как нельзя кстати. Вольфганг написал партию валторны в новомодной технике — с использованием закрытых звуков. Неясно, что послужило причиной — то ли миланский валторнист оказался столь хорош, что этим грех было не воспользоваться, то ли вдруг появился какой-то заезжий гастролер, которого

поспешили ангажировать в театральный оркестр.

Сложнее всего далось общение с исполнителем партии Митридата Гульельмо д'Этгоре — знаменитым тенором, к тому же сведущим в искусстве композиции. Подыскать музыкально убедительное решение для первого появления на сцене его героя, азиатского деспота, потерпевшего поражение в стычке с римлянами, оказалось для юного Моцарта задачей непростой: сохранилось целых четыре предварительных эскиза к выходной кавате Митридата. Шествие, предваряющее кавату, правда, труда не составило. Вольфганг просто воспользовался маршем из сочиненной прошлым летом—осенью Кассации (КУ 100/62а). В том же торжественном духе он попытался было предложить д'Этторе грозную и несгибаемую героическую кантилену (Пример 41 а)[ь], но, судя по всему, певца не устроило такое прочтение. Осознав, что он ошибся в аффекте, Моцарт, стал смягчать начальный пафос (Пример 416), но периодическая метрика и элементы танцевальности увели его совсем уж в «галантную» сторону, так что и этот набросок был сочтен неудовлетворительным.

МЦпсЫе



$е сН 1аи _ пП сп _ пе |а_ дог. по, й . де зр1а& _ §е, а уо1 поп Юг _ по,



а 1Ы<1

Ь Четыре сохранившихся наброска опубликованы в ЫМА в порядке, обозначенном буквами от *а* до и отображающем представление издателей о последовательности их возникновения. Х. Дж. Вигналл в своем исследовании предположил, что первым из набросков был обозначенный буквой *с,* в остальном же он разделяет точку зрения издателей. См.: *Щ&ш11 И.* / ТНе Оепе§15 оГ *Ш 1аип*Могагг'з ОгаЯ апд Рта! \^геюп оГОи§Не1то О'Епоге Ала Гтот *МОпёШе* // МогаП-ЗШсНеп 5, 1995. Р. 45—99. Далее мы предлагаем свой вариант последовательности, основываясь на критериях музыкально-стилистического анализа.



8e сИ 1аи _ п И сп _ пе а_ < 1ог_по, й _ ёе $р1аз _ 8
е

- а уо! поп Юг.по,



В следующем варианте Моцарт (возможно, не без подсказки певца), с одной стороны, решил более точно воспроизвести метрическую структуру стиха в начальном мотиве. Учитывая отсутствие акцентов на двух первых слогах, он поместил их в затакт, что позволило избавиться от оттенка *то1шо* в характере темы:



8е ей 1аи _ п И сп _ пе а _ ёог _ по, Я _ ёе $р1а8_8е, а уо1 поп (ог _ по,



С другой — напротив, попытался уклониться от жесткой периодической структуры восьмисложника с неизбежной серединной цезурой и навязчивой квадратностью. Протяженными распевами слогов Вольфганг увеличил начальную фразу, вторую же (на слова */Ме ар1а^е)* дал сначала в естественном ритме, а затем повторил (придя на манер классических неаполитанских арий к структуре аЪЪ'), но, опять же, растянув за счет распевов.

-С

Этот вариант, судя по всему, должен был произвести на д'Этторе благопри- §

ятное впечатление, правда, и в нем характер аффекта слишком уклонялся

в сторону — на этот раз любовного кантабиле. Последний из набросков показывает, что Вольфганг уже почувствовал вкус к игре с «нарушением ква-дратности», дающей столь яркие эффекты полетной напевности:



ДЕНТ I



Здесь он, практически, нащупал то сочетание мощного скачка на

дуодециму и метрического расширения, которое станет одной из ключевых «идей» финальной версии. Правда, его попытка «героизировать» затакт все О еще выглядит неточной по настроению. Тем более поражает окончательное ОЭ

решение:. 5"[1]

Он

О

Я

Я Н



Моцарт строит тему на безвольном нисходящем движении, полностью отказывается от каких-либо признаков героического аффекта. И лишь тот самый, верно найденный в предыдущем наброске волевой взлет ввысь показывает, что дух воина, познавшего поражение, отнюдь не сломлен.

Работа Вольфганга над выходной арией для д'Этторе демонстрирует редкий для него тип творческого процесса. Принято считать, что обыкновенно Моцарту удавалось находить правильное решение сразу, прямо в первой версии. Только иногда он, сочинив некоторый фрагмент, приходил к выводу, что ошибся, и начинал вновь с совершенно другой тематической идеи. Отчасти так происходило и с арией Митридата, с той разницей, что критический отбор осуществлялся, скорее всего, певцом. Впрочем, как и в других случаях, Моцарту гораздо легче предложить нечто совершенно новое, чем последовательно совершенствовать исходный вариант: в этом проявляется его несравненный дар музыкальной фантазии. Но с четвертого наброска арии Митридата его подход меняется, он начинает варьировать и развивать уже найденные идеи. В последнем же варианте он синтезирует все главное, что приходило ему в голову

по ходу работы. Вольфганг воспользовался даже гармоническим контуром Т-§$^6/_4$, очерченном в самом первом наброске. И тем не менее финальное решение поражает своей полной органичностью и естественностью, словно оно возникло безо всякого предварительного поиска и с первого раза.

Как вписывается «Митридат» в общую картину итальянской оперы начала 1770-х годов? Нормы, на которые так или иначе приходилось ориентироваться Вольфгангу, были весьма разнообразны, и едва ли возможно проследить их в деталях. Однако очертить некоторые определяющие тенденции все же стоит. В «Митридате» отчетливо заметны точки соприкосновения с двумя направлениями в итальянской опере, весьма влиятельными в начале 1770-х. Одно из них для самого Моцарта было, очевидно, связано с И. К. Бахом, чья оперная музыка стала одним из ранних и весьма острых его впечатлений. Другое — с Йоммелли и, в особенности, с его «Покинутой Армидой». Ее премьеру Вольфгангу довелось увидеть и услышать буквально за несколько месяцев до возникновения «Митридата». Судя по отзывам в письмах, опера Йоммелли оказала на него сильное воздействие, несмотря на общее критическое отношение окружающих и реплики знатоков о старомодности, перекочевавшие и в его собственные суждения[8]. Между стареющими «новаторами» и «радикалами» 1750-х — начала 1760-х годов в лице Йоммелли (к ним же принадлежат Глюк и Траэтта) и кругом более молодых мастеров, получивших с легкой руки Германа Кречмара наименование «неонеаполитанцев», суще-

а Письмо от 5 июня 1770 г. — *Bne/eOA* I. 5. 358.

ствовало что-то вроде конфликта поколений и вкусов. Первые попытались поставить во главу угла драматичность и выразительность, вернуть оперу к идеалам серьезного искусства начала XVIII века — эпохи Алессандро Скарлатти, Франческо Гаспарини и раннего Генделя. Композиторские карьеры их оппонентов — Пиччинни, Анфосси, Паизиелло, Чимарозы — развивались в основном, в русле комического жанра, поэтому в «барочных» наклонностях своих предшественников они ощутили проявление дурного вкуса и объявили возврат к ясности и стройности, размеренности и грации, то есть к идеалам оперы конца 1720-х годов, времен Леонардо Винчи, Леонардо Лео, Джованни Баттисты Перголези.

Обретенный в «Митридате» вкус к оркестровой выразительности, старательные попытки использовать драматически эффектные аккомпани-рованные речитативы, усердная работа над поиском мелодий, интонационно адекватных аффекту поэтического текста, — во всем этом чувствуется

влияние на юного Моцарта реформаторской струи 1760- 1770-х годов. Однако Вольфганг в не меньшей степени остается верен идеалам гармонично выстроенной формы, не ставит под сомнение приоритет вокальной мелодии, наделенной всеми достоинствами настоящего итальянского бельканто, то есть все то, что в его время культивировали «неонеаполитанцы». Причем он не просто ориентируется на эти модели и тем более не попадает в зависимость от них. Четырнадцатилетний композитор оперирует ими избирательно, вычленяя то, что кажется ему подходящим к случаю, и органично и естественно сплавляет воедино.

ПРЕТЕНДЕНТ I / *…лучше зепа, чем Ьи#а*
O
05
H
O
a)
P
Он
O
05
H

Следующие вехи в театральной карьере Моцарта — оперы «Луций Сулла», последняя из сочиненных для Милана, и «Мнимая садовница», комическая опера для частной антрепризы в Мюнхене. Драматическая серенада «Асканий в Альбе», возникшая в промежутке, и опера-серенада «Король-пастух»[3], написанная сразу же вслед за «Садовницей», также, безусловно, сыграли свою роль в развитии Вольфганга. Они содержат немало захватывающей музыки, но в сравнении с названными все же отходят на второй план. Характер эволюции, вырисовывающийся из сопоставлений новых опер с «Митридатом», заключает в себе многие противоречия, частью обусловленные внешними факторами, частью — сложностями в освоении Вольфгангом чрезвычайно многообразной, богатой различными течениями и традициями оперной культуры.

Первое, что сразу же следует отметить: после «Митридата» и его успеха уверенность Вольфганга в своих силах, а вместе с тем и свобода творческой фантазии неизмеримо возросли. Как «Асканий в Альбе», так и «Луций Сулла» в автографах не содержит следов какой-либо мучительной «притирки» — ни во взаимодействии с исполнителями, ни в поисках адекватного музыкального характера для решения образных или драматических задач. Вместе с «Митридатом» все хоть сколько-

нибудь заметные следы учебы полностью ушли в прошлое; фактически, уже в самом «Митридате» в его окончательном виде эта стадия осталась позади. Однако все последующие моцартовские шаги по пути освоения оперного жанра представляют собой вовсе не одно лишь неуклонно поступательное движение по восходящей. Опера

а Это либретто Метастазио в жанровом отношении стоит на границе оперы и праздничной

театрализованной серенады. Предпринятые для зальцбургской постановки 1775 г. сокращения еще более акцентируют в этом спектакле его черты серенады.

в период, когда к работе с ней приступил Моцарт, уже прошла стадию бурного прогрессирующего развития, и в ней стали накапливаться многочисленные разнонаправленные, иногда кризисные тенденции. Справиться с ними, находить в любых обстоятельствах только безупречные художественные и музыкально-драматические решения не всегда было по плечу и гораздо более зрелым мастерам. Так что противоречия и изъяны ранних моцартовских опер во многих случаях объясняются не столько его личными, сколько более общими жанрово-стилистическими причинами.

Сравнивая с «Митридатом» вторую из больших миланских опер зепа — «Луция Суллу», написанного два года спустя для карнавального сезона 1772/1773 года, нельзя миновать оценку его либретто. Если в «Митридате» в той или иной степени просматривались достоинства его знаменитого прообраза — расиновской трагедии, то «Сулла» был одним из первых больших опытов начинающего литератора Джованни Де Гамерры. Он был профессиональным юристом, чиновником при австрийском военном корпусе в Милане. В 1770 году, выйдя в отставку, Де Гамерра решил заняться литературнотеатральной деятельностью. Уже в первом либретто — «Армиде», увидевшей свет тогда же Мантуе, а затем в Милане год спустя после моцартовского «Митридата», он в примечаниях декларировал свою эстетическую позицию: вернуть «спектакль» в оперу, то есть увеличить в ней вес больших драматических сцен, включающих хоры и балеты, а также придать больше зрелищности за счет масштабных декораций и сценической машинерии. Иногда это оценивают как стремление идти по пути Глюка и его итальянских современников (прежде всего, Траэтты), и, конечно же, поэтов их круга — Раньеро Кальцабиджи и Марко Кольтеллини[a]. Впрочем, венские реформаторы 1760-х были нацелены на усиление скорее драматического элемента, нежели сценического, и стремления Де Гамерры выглядят более созвучными экспериментам, которые

предпринимал тогда же — правда, за пределами Италии, в Штуттгарте и Мангейме — другой итальянский поэт-«реформатор» Маттео Вераци. Впрочем, Вераци в своих либретто («Софонисбе» и, в особенности, «Фаэтоне») с условностями серьезной оперы обходился гораздо более радикально, хотя, по-видимому, видел в Де Гамерре своего соратника, взявшись отредактировать его либретто для мангеймской постановки в ноябре 1775 года (с музыкой И. К. Баха). В любом случае в «Луции Сулле» главные структурные особенности традиционной оперы зепа — принципиальное значение развернутых сольных номеров — остались нетронутыми. Недаром поэт, желавший чем-то подкрепить свой авторитет, отправил свой труд на отзыв к Метастазио и, наряду с некоторыми доработками (в том числе и добавлением целой сцены), получил его полное одобрение.

На первый взгляд предпринятые Де Гамеррой новшества могут показаться не слишком принципиальными. Да, он предусмотрел участие хора в нескольких эпизодах, что для традиционной зепа было нетипичным. Да, он несколько более тщательно продумал зрелищный ряд спектакля, указав семь перемен декораций, среди которых особые выразительные акценты пришлись на первую картину — руины красивых зданий на берегу Тибра, увитые зеленью, с видом на Квиринал; третью — величественный атриум,

а Этого мнения придерживается Катлен К. Ханзелль. См.: *НапзеИК. К.* ЧЬпуоП // NN14II,

\^. 5, М. 7. 8. XI.

за которым простираются кладбищенские склепы, украшенные статуями римских героев; шестую (II акт) — капитолийский холм с выходом Суллы, сопровождаемого сенаторами и римским народом, и, наконец, седьмую (III акт) — мрачное преддверие темницы. Во всем этом мало принципиально нового: художнику-декоратору в серьезной опере всегда было где при желании проявить свое искусство. Другое дело, что характер своей поэзии Гамер-ра постарался теснее увязать с драматическими обстоятельствами и, в отличие от прежних времен, когда музыка оставалась практически безучастной к отображению «сценической атмосферы», явно рассчитывал на ее соучастие в этом плане. Его коллеги-реформаторы — Кальцабиджи, Кольтеллини, Вера-ци — ясно отдавали себе отчет, что подобное смещение акцентов, нарушение устоявшихся соотношений между видами искусств неминуемо должно было привести к сокращению количества и масштаба арий. Однако Де Гамерра оставил этот аспект совершенно без внимания.

ПРЕТЕНДЕНТ I / *...лучше зепа, чем Ьи/ра*

О
«
н
о
«и
Р
Л
О
д
н

Конечно, и Моцарт никак не учитывал все эти тонкости. Пройдет еще восемь лет, прежде чем в «Идоменее» он задумается над такими вопросами. Здесь же либретто для него — просто повод к созданию серии вокальных пьес, в той или иной степени привязанных к характеру поэтического текста, сценическому положению и, в первую очередь, к исполнительским возможностям певцов. И, вновь подчеркнем, связь эта довольно условна, так что Аберт, видимо, вполне резонно вновь упрекает Вольфганга за то, что арию № 11, «текст которой выражает лишь пугливую беспомощность Юнии, он сочиняет в высоком патетическом стиле итальянской “клятвы мести”»[a]. Двумя с половиной годами позже на тот же текст И. К. Бах напишет трогательную арию с солирующей флейтой. Впрочем, требовать такой и только такой трактовки все же нельзя, и, к примеру, Кунце полагает, что Моцарт в этой арии, «как и в некоторых других сценах из ранних опер зепа, затронул область настоящего трагического театра: не только тем, что достиг крайней степени аффекта, но тем, что его музыка оказалась способной привести героя в состояние неразрешимого конфликта»[15].

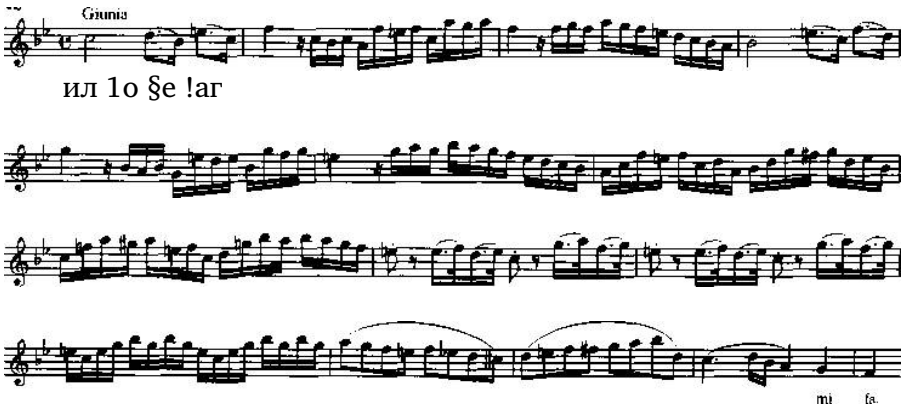
Речь тут идет как раз об арии с «ужасающими колоратурами»[0]. Леопольд писал о ней: «Вольфганг сделал для де Амичис главную арию с такими пассажами, которые слушаются ново, совершенно необычно и невероятно трудны; она поет их всем на удивление..Оценивая техническую сторону, можно смело утверждать, что это одна из самых сложных арий, сочиненных Моцартом в течение всей своей жизни. Уже одно то, что протяженность вокальной партии составляет 147 тактов (в темпе А11е§го на $^4/_4$), свидетельствует о ее масштабе, при этом более трети (50 тактов) составляют колоратуры. Но дело даже не в количестве. Сложность в том, что стандартные небольшие скачки с заполняющими «пробежками» — лишь малая и не основная их часть. Труднее всего — аккордовые арпеджии с включенными в них опеваниями и хроматическими вспомогательными звуками, в

которых чередуются плавные секундовые ходы и скачки. И именно они — главная «ударная сила» арии.

а *Аберт 1, I. С. 289.*

Ь *Кигце 5.* МогаЛз Орет. 5. 87. с Письмо 17 января 1778 г. — *Bne/eOA* II. 8. 227.

Письмо от 12 декабря 1772 г. — *Bne/eOA* I. 8.466.



ил 1о §е !аг

Конечно, в плане вокального мастерства «Сулла» замечателен. Редко когда в жизни судьба давала Вольфгангу возможность писать для певцов уровня де Амичис и Рауццини. Он и сам ценил отдельные номера из этой оперы и спустя десять лет дал прекрасной певице Терезе Тайбер[3] ажитатную арию Юнии *РаПо, т'а//ге№* (№ 16 из II акта) для исполнения на своей академии в венском Бургтеатре (23 марта 1783 года)[ь]. И все же изощренно-концертный стиль с его тяготением к развернутым, протяженным формам оказывается слишком громоздким для этой оперы. Леопольд упоминал, что «одна только музыка [оперы] без балета длится 4 часа»[0]. К. Ханзелль указывает, что это минимум на полчаса превосходило обычную длительность миланских карнавальных опер. Она же подсчитала, что обусловлено это не столько введением хоровых сцен, сколько размерами сольных номеров: «Моцарт сочинил арии, которые в отдельных случаях на 50 процентов протяженнее, чем в миланских операх Паизиелло того же времени»[01]. На сегодняшний вкус это преобладание концертного начала кажется явно чрезмерным. Не исключено, что это могли понимать и в XVIII столетии; по крайней мере, опера И. К. Баха на то же либретто вышла гораздо короче и звучит не более трех часов. В этой связи «Ми-тридат» — пусть и менее ровный и отточенный по форме, но все же вполне компактный — производит более цельное впечатление.

Словом, в «Луции Сулле» Моцарт, получив в распоряжение несколько «звезд» в составе труппы, увидел свою задачу в первую очередь в том, чтобы в полной мере продемонстрировать их

способности. Что касается драматических планов либреттиста, он, конечно, не остался к ним полностью безучастным, но подошел к их решению несколько прямолинейно: опираясь в основном на «общие формы» патетической декламации и нагнетая оркестровые и хоровые фактурные средства, уже хорошо им освоенные. К слову, лондонскому Баху, в отличие от Моцарта, в этом отношении немало удалось. Не очень-то жерт-

а Она была ученицей знаменитой Виггории Тези и первой Блондхен в моиартовском «Похищении из сераля».

Ь Письмо от 29 марта 1783 г. — *Bпе/eOA* III. 8. 261. См. также: *OeигвсНОок.* 5. 189.

с Письмо от 26 декабря 1772 г. — *Bпе/eOA* I. 8. 469.

с! *Hate11 К, К.* \Ь™ой // ЫМА И, 5, Вй. 7. 8. XXI.

чО

тг

С4

вуя вокальной виртуозностью и оркестровым разнообразием, он расставил несколько интонационно ярких тематических акцентов — в аккомпанированных речитативах, в хоровой сцене на кладбище, где чувствуется знакомство с глю-ковским «Орфеем»[3]. Такие эпизоды обогащали палитру оперы, давали дополнительные опоры восприятию. У Моцарта, поглощенного стремлением писать скорее оригинальные колоратуры, чем темы, лишь в редких случаях доходили до этого руки. В целом, «Луций Сулла» оказался одним из самых противоречивых музыкально-драматических опытов в его творчестве.

«Мнимую садовницу», увидевшую свет в начале 1775 года, принято считать гораздо более удачным опытом Моцарта-драматурга; уже хотя бы потому, что здесь он вновь обратился к жанру оперы Ъийа. Впрочем, эту оценку, настойчиво проводимую Абертом, уже Эйнштейн разделяет с осторожностью, полагая «Садовницу» стоящей еще значительно ближе к «Простушке», нежели к «Фигаро» и оценивая ее как «написанную в состоянии, так сказать, полной невинности»[ь]. Современные представления об опере обобщены Ш. Кунце, так что стоит прежде всего прислушаться к нему.

Вслед за большинством исследователей источником основных проблем, связанных с моцартовской оперой, ученый считает слабый текст Джузеппе Петроселлини[с]. То, что Моцарт все же взялся за него, даже не почувствовав необходимости что-либо менять, по мнению Кунце, свидетельствует об отсутствии собственной критической позиции: «Совершенно исключено, чтобы Моцарта чем-то затронула эта пьеса или такого рода драматургия, еще и потому, что он тогда выказывал мало

интереса к комическому жанру»*[1]. Последнее находит подтверждение в письмах самого Вольфганга. Даже позднее, обсуждая с отцом предложение Мысливечека передать ему *зсгШига* на карнавальную оперу §епа для Неаполя, он писал: «Если к тому времени я не найду службу, хорошо — у меня останется ресурс в Италии [...]. То там, то сям весной, летом или осенью возникает потребность в операх Ьий'а, которые можно писать ради тренировки или — вообще — от нечего делать. Конечно, за них много не выручишь, но все же кое-что...»[6]

Либретто Петроселлини принято относить к кругу комедий, восходящих к экспериментам Карло Гольдони, который стремился внести в комический спектакль (в том числе и музыкальный) серьезные элементы. Впрочем, деятельность Гольдони в сфере комической оперы изобиловала разными инициативами и находками, и в каком именно русле либретто Петроселлини следовало по его пути, стоит уточнить. Конечно, «Мнимая садовница» далека от того преобладающего типа либретто, где венецианский комедиограф ставит в центр некий целостный «характер», чьи поступки мотивированы вполне определенной и даже подчеркнутой социально-детерминированной позицией. В этом смысле пьеса

а И. К. Бах прекрасно знал «Орфея» Глюка. В апреле 1770 г. он вместе с П. А. Гульельми готовил премьеру этой оперы в Лондоне, досочинив несколько номеров, в ноябре 1774-го — в Неаполе для театра Сан Карло.

Ь *Эйнштейн.* С. 382.

с Опера на это либретто Анфосси, поставленная за год до моцартовской в Риме, имела успех. Авторство Петроселлини долгое время не могли установить, так как в либретто римской постановки его имя не было указано. См.: *Ап§егтйИег Я.* \Уег *шг* йег ЫЬгеШ5(уоп */Ша С'шгсИтега* // М1Ъ 1976—77. 5. 1 1Т.

<3 *Кипъе 5.* МогаПк Орет. 5. 56.

%
н
з:
ш
ас1Х1нСиС

О
«
н
о

аэ
Р
Л
О
д
н

Петроселлини скорее антигольдониевская. В ней гораздо больше следов старой неаполитанской комедии 1730—1740-х годов с ее акцентом на интриге и драматических положениях, возникающих из мотива «инкогнито», переодетого «чужака», помещенного в некий замкнутый мир отдельной семьи и преследующего какие-то свои, ведомые только ему (и зрителям, знакомыми с предысторией) цели. И все основные персонажи »Мнимой садовницы» — плоть от плоти этой неаполитанской комедии: и «комический старик» Подеста с его матримониальными планами, и главные герои — молодые состоятельные горожане, занятые исключительно лирическими взаимоотношениями, и пара влюбленных слуг. Здесь, правда, стоит добавить, что с интригой автор явно переусердствовал: помимо «мнимой садовницы» Сандрины (переодетой графини Виоланты) мотив инкогнито распространен и на ее слугу, и даже частично на ее эксцентричного и эмоционально неуравновешенного возлюбленного графа Бельфиоре. Это, конечно, свидетельствует не о мастерстве, а, напротив, о неуклюжести и даже некоторой поспешной небрежности Петроселлини, склонного легко и не задумываясь нагромождать условности и штампы. Так что относительная популярность этого либретто в начале 1770-х и появление его на моцартовском горизонте — скорее, следствие кризиса в «гольдониевском» направлении оперы Ьийа.

Единственное, в чем «Мнимая садовница» отчасти продолжает линию Гольдони — причем не магистральную, а скорее побочную, — это в откровенном и последовательном усилении сентиментальной патетики, вошедшей в моду как раз после «Доброй дочки» Гольдони — Пиччинни (1760). Правда, к моменту появления моцартовской «Садовницы» этому «новшеству» уже было почти 15 лет, но даже если его свежесть заметно потускнела, то мода на сентиментальный сюжетный мотив «добродетели под ударами судьбы» не стихла. Правда здесь также есть существенное различие. Притеснения молодой девушки-сироты дают Гольдони многочисленные и острые поводы для социальной критики, к которой совершенно равнодушен Петроселлини. Последнего заботит лишь одно — привнести сентиментальный мотив в драматическую схему классической

неаполитанской комедии. Он с усердием нагнетает страсти и мелодраматические положения, придав своим главным героям благородный статус.

То, что попало в руки к Моцарту, было простой «модной» поделкой, не лишенной, однако, иронии и пародийных подтекстов, и требовало соответствующего отношения. Он же усмотрел в либретто знакомые контуры большой, серьезной драмы. Кунце точно заметил:

> Так как музыка Моцарта не допускает какого-либо пародийного ис

толкования в духе либретто, контраст между серьезностью и весельем подан здесь со всей резкостью... Позднее, начиная с «Похищения», комическое в моцартовской музыке проявляется не как антитеза серьезному, а как менее строгий и ограниченный, даже в чем-то более высокий в силу своей универсальности жанр... В «Мнимой садовнице» же сталкиваются два совершенно противоположных друг другу (несмотря на отдельные пересечения) мира — Ьи//а и зепа, и интерес Моцарта очевидно склоняется к последнему".

ь

Тут-то и возникает главная эстетическая дилемма сочинения — слишком явный перепад уровня между драмой и музыкой[3]. Кунце специально отмечает те музыкальные номера, где патетический мир оперы зепа воспроизводится без какого-либо смягчения: пылающая возмущением §-то1Гная ария Арминды *Уогт ритШ Меˆпо* (II, № 13), полная всепоглощающего отчаяния с-то1Рная ария Рамиро *Уариге ас1 аИп т Ьгассю* (III, № 26), ария Сандрины *Сги-йеН, /егта(е* (№ 21) перед финалом II акта — преддверие большой «сцены с духами» (*отЪга-зсепе*, типичные для оперы зепа), где героиня предстает на грани помешательства. Обширный пасторальный эпизод третьего акта, в котором угадывается старинный топос «сна на лоне природе», так же как и ночные видения в заколдованной роще из финала III акта подозрительно напоминают большую сцену Ринальдо в волшебной роще из последнего акта «Покинутой Армиды» Иоммелли. И это только самые яркие номера, в целом же дух зепа ощутим во множестве драматических моментов.

Нельзя не признать, что ажитатная патетика находит в «Садовнице» в большинстве случаев безукоризненное воплощение. Возможно, из-за того, что Моцарт для мюнхенской постановки не располагал профессионалами такого ранга, как в Италии, его внимание в гораздо большей степени нацелено не на виртуозную, а на тематическую сторону музыкальных номеров. Вне контекста конкретного сюжета эти номера можно считать

абсолютно мастерскими образцами, вполне достойными украсить и более поздние моцартовские оперы. Именно они произвели в свое время сильное впечатление на Лароша, писавшего в комментариях к книге Улыбышева: «...в Моцарте 1775 года нельзя не признать художника не только гениального, но и вполне созревшего»[6].

Достижения в сфере собственно комической в «Мнимой садовнице» далеко не столь очевидны, хотя моментов, специально нацеленных на ее музыкальное воплощение, в либретто предостаточно. Особенно это заметно при взгляде на традиционные буффонные ситуации, к которым Моцарт затем возвращался в своих более поздних операх. Например, ария Бельфиоре *Иа Багоссо а Тгатопгапа* (I, № 8), где тот пытается произвести впечатление на Подесту и сразить его древностью и величием своего рода. Фактически, это традиционное буффонное перечисление, родственное знаменитой арии Лепорелло «со списком», но по сути ей не просто чрезвычайно далеко до последней, между ними — целая пропасть. Ария Анфосси на тот же текст, при всей ее лапидарной простоте, производит более точное и яркое впечатление. Ясно, что основу музыкального «сюжета» любого подобного номера составляют несколько приемов: перечислительная «скороговорка», в которой должны быть упомянуты все эти «дедушки-маршалы, сестры-принцессы, три королевы, шесть графинь, десять римских консулов» и проч., включая «Нуму Помпилия, Сципиона, Марка Аврелия, Агриппу, Муция Сцеволу, Катона, Тиберия и Каракаллу»; повторы этих имен в приподнятом тоне, на контрасте динамики, и в целом контраст между монотонным бубнением и напористыми репликами; наконец, специальный акцент на фрагменте с развернутым *сгесепёо.* Все это есть у Анфосси. Что касается Моцарта, то у него динамический профиль арии выстроен не слишком рельефно, вовсе отсутствует сколько-нибудь протяженный раздел, построенный на на-

ТЫЛ 3. 57.

УлыбышевА. Д. **Новая биография Моцарта. Т. 1. С. 81.**

ПРЕТЕНДЕНТ I / *...лучше зепа, чем ЬиДа*

о

рр

н

о

&

О,

о

рр

н

растании. Резкие всплески*$p* встречаются довольно часто, но по-настоящему сильных контрастов практически нет.

Несколько более удачна первая ария Нардо (I, № 5) — гневная филиппика, обличающая женщин и все их грехи: они презирают влюбленных мужчин, тех, кто сходит по ним с ума, гонят их, сбегают от них, бросают, оставляют околевать. Перед нами еще один типичный буффонный топос, к которому Моцарт в содружестве с Да Понте возвратится в знаменитой арии Фигаро перед финалом последнего действия, обращенной к обманутым мужьям. В «Свадьбе» все, конечно, иначе уже хотя бы потому, что этот номер претендует на некий горький итог всей комедии, тогда как в «Садовнице» это лишь пустая декларация, темпераментная реплика «в воздух», да еще из уст слуги — неудачливого любовника. Но Моцарт нашел все же яркие краски, сочинив основную тему в жанре заводной тарантеллы. Правда, увлекшись красивой метафорой — молот кует железо (его удары так и слышны в форшлагах скрипок), резец точит мрамор, но нет ничего, что усмирило бы сердца женщин, — он слишком долго оттягивает сами гневные упреки, подавая их лишь в финальной стретте. И хотя ария Анфосси короче и по материалу менее эффектна, композиционно она выстроена гораздо логичнее: в ней вторая, ключевая строфа текста звучит более весомо и значительно.

Менее выигрышна у Моцарта и простодушная канцонетта Серпет-ты. Такие песенки в итальянском псевдонародном духе в комической опере встречались очень часто и не представляли собой ничего особо оригинального. Но и на фоне типичных номеров все же заметно, что у Моцарта канцонетта смоделирована довольно отстраненно и холодно. Ее размеренное движение ничем примечательным, кроме, может быть, яркого секстового скачка, не выделяется. Она тоже проигрывает в сравнении с более характерной и прихотливой канцонеттой Анфосси:



ГеГ(о, таил та.п _ 1оип ро’ уес_сЫе1 _ ю, тат_та ггиа поп Га рег те. тат.та гта поп Га рег те.

436 **А11е§гоП. Анфосси. Канцонетта Серпетты**



11п та _ л _ го ой Ою, уог _ ге _ 1 а _ то _ го _ &о. е ргеп < 3'аГ_ Гег _ го. а _ то _ го _ $о. е ргеп < 3'аГ_



_Ге1_1о, та'ипта.п _ Гоип ро' уес_сЫег_ю, тат.та гта поп Га рег те, поп Га рег те.



Но были у Моцарта и несомненные удачи. Одна из них — первая ария Подесты. Уже сам текст предполагал здесь «арию с инструментами» — особый тип сольного номера, укоренившийся в комической опере, когда голоса разных инструментов словно олицетворяют чувства персонажа. Тут Моцарт даже вмешивается в поэтический текст, где поначалу фигурировали всего-то альты, фаготы и контрабас. Видимо, он нашел этот состав чересчур скромным, так что в его версии к указанным инструментам (и в тексте арии, и, соответственно, в оркестре) присоединились сперва флейта и гобой для более наглядного выражения «нежности в груди» престарелого Подесты, а во второй, «дисгармоничной» части, когда герой вдруг чувствует неуверенность и отчаяние, еще трубы и литавры. Хотя этот номер и не является полноценной арией с концертирующими инструментами (впоследствии Моцарт их особенно ценил), здесь уже продуманы вполне самостоятельные сольные фрагменты для флейты, гобоев и альтов-дты. Они тонко корреспондируют с текстом, так что внимание слушателей ни на секунду не ослабевает. Ну и, конечно, литавры и трубы, вкупе с фаготами и контрабасами, создают шумную эффектную концовку, делая овации просто-таки неизбежными.

Наконец, пожалуй, самый удачный номер оперы — поэтичная каватина Сандрины-Виоланты о взволнованной воркующей голубке, потерявшей своего возлюбленного (I, № 11 — *Сете 1а 1ог1ог1е11а)*. Здесь Моцарт снова, как и в арии Подесты, рискнул вмешаться в либретто. В оригинале эта ария — выходная в партии героини и появляется значительно раньше, в четвертой сцене. На ее месте Моцарт разместил вполне нейтральную галантную ариетту о судьбе бедных женщин, которых Амур ни на секунду не оставляет со своими преследованиями, а арию о голубке

передвинул ближе к финалу I акта. Хотя такого рода «птичьи» арии имеют собственную длинную предысторию и представляет собой уже до некоторой степени шаблонную рокайльную эмблему, все же частица прямого эмоционального высказывания в нем налицо. Выраженное в каватине томление и беспокойство прекрасно готовит сюжетный поворот, когда, после развернутой череды комических положений, впервые заявляет о себе мелодраматическая коллизия. Этой перестановкой Моцарт, пожалуй, впервые демонстрирует совершенно ясное драматическое чутье и композиторскую волю.

Ария Сандрины поражает, прежде всего, своим абсолютно точным попаданием в характер. Моцарт — до этого в опере вполне послушный ученик старших коллег-итальянцев — вдруг резко отходит от их главного правила: тематического главенства вокала. Ария Анфосси на этот же текст, к примеру, решительно проигрывает моцартовской именно потому, что упор в ней сделан как раз на пении. У Моцарта прекрасная кантиленная тема не только впервые появляется у скрипок, но и в дальнейшем звучит только у них. Голосу же отведена роль сопровождения, контрапункта — скорее речитативного, чем мелодического. Доверив главную линию инструментам, Моцарт получил возможность написать нежную одухотворенную мелодию без оглядки на поэтическую просодию. А общий облик темы в итоге сложился из диалога скрипок и взволнованных реплик голоса, свободно следующих за интонациями текста. Сурдины у всех струнных еще добавляют оттенок меланхолической мечтательности, а пиццикато в аккомпанементе резче оттеняет этот диалог:

т
гм
Н
Х
ш
=5
шНша.С

О
Д
н
о
Х
Си
о

Я
Н



Оригинальная идея отличает и композицию этого номера. Главная тема звучит как некий итог. В гармоническом плане целиком построенная на полном кадансовом обороте, она словно завершает нечто, что уже прозвучало до нее. В дальнейшем вся форма словно бы специально подчеркивает эту ее заключительность: начальная фраза появляется вновь в побочной партии экспозиции, обрамляя и логично завершая ее, в репризе, где звучит не как возобновление, а вновь как «допевание» после энергичных, патетических реплик небольшой связки, и, наконец, в репризном проведении побочной. Возникает некое подобие «рондо» с трепетной фразой-припевом, к которому все время возвращается героиня. Композиция тем самым приобретает совершенно необычное свойство: она не просто развертывает образную характеристику, заключенную в теме, а

перетолковывает ее, вносит в нее принципиально новые акценты. В «предыкте» драматических коллизий ария передает состояние нерешительности и робости, которое из-за настойчивых повторов трансформируется в смирение, в приятие всего того, что, как предчувствует героиня, готовит ей судьба.

«Мнимая садовница», при всех ее достоинствах и отдельных завоеваниях, в целом остается сочинением экспериментальным. Моцарт уже по-

СЧ

СЧ

чувствовал в ней некоторые принципы координации музыки и драматического действия, но это еще только первое, неуверенное ощущение. Правы те, кто утверждает, что музыки здесь слишком много. Моцартовский опус в полтора раза длиннее оперы Анфосси, что для комической оперы отнюдь не всегда является достоинством. С «Садовницы» начинается и цепь характерных моцартовских проволочек в создании и сценической подготовке его опер: с этого момента премьеры хронически отодвигаются на несколько недель, так как оркестр и солисты не в состоянии разучить партитуру в отведенные сроки. Сложность становится одним из препятствий для широкого распространения моцартовских опер. Опера Анфосси, например, помимо римской постановки 1774 года, была сыграна еще не менее двадцати раз в крупных и небольших театрах — от венецианского Сайт Анджело до провинциальной Эстергазы. «Садовница» Моцарта не могла функционировать в таком режиме, для ее распространения потребовалось упрощение, когда труппа Бёма (к слову, одна из лучших в то время в немецких землях) взяла ее в свой репертуар в виде зингшпиля. Но даже как репертуарный спектакль она укоренялась с большим трудом. Только в XX веке под сенью других моцартовских шедевров ее возрождение оказалось более или менее прочным.

Итогом всего довенского периода и одновременно одной из неоспоримых вершин в моцартовском творчестве в целом стал «Идоменей». Рох-лиц утверждал (возможно, со слов самого композитора или Констанцы), что «из всех своих опер ни одну он не ценил выше ”Идоменея” и ”Дон-Жуана”»[a]. Эта фраза вновь подводит к мысли, что и сам Моцарт не был склонен выстраивать свои оперы в некую единую цепь и учитывал жанровый аспект, утверждая в «серьезной» линии приоритет «Идоменея», в комической — «Дон Жуана». Конечно, нужно помнить, что знакомство Рохлица и Моцарта пришлось на время, когда еще не были написаны поздние оперы — «Так поступают все женщины», «Милосердие Тита» и «Волшебная флейта», — так что к концу

жизни взгляд композитора мог перемениться, но это уже другой вопрос. Здесь же стоит исходить из того, что по крайней мере на десятилетие в сознании самого автора утвердилось мнение об образцовом выражении в «Идоменее» его собственного взгляда на серьезную оперу — какой ей надлежит быть.

С заказом на «Идоменея» Моцарту невероятно повезло. Он пришел как раз вовремя: его талант созрел для столь масштабной задачи. К тому же эта опера прямо отвечала его стремлению писать «зепоза, а не Ъийа». Впрочем, требуется уточнение — что за серьезный жанр нашел свое воплощение в «Идоменее»? Если он и есть та самая «зепоза», которую имел в виду Моцарт, то как он соотносится со стандартной итальянской зепа его времени, в том числе с его же двумя ранними миланскими операми?

Для начала следует разобраться с либретто «Идоменея». В его основу положен текст Антуана Данше, написанный для одноименной оперы Андрэ Кампра еще в 1712 году. Каким образом он попал в руки Моцарта, до сих пор неясно — то ли его предложил мюнхенский двор, то ли, как предполагает Дэниел Хиртц, Вольфганг обратил на него внимание в Париже, когда в 1778 году

Рохлиц. **С. 91.**

гг>
СЧ
ПРЕТЕНДЕНТ I / *...лучше зепа, чем Ьи$а*
О
РЭ
н
о
<и
Он
о
д
н

подыскивал себе либретто[3]. «Очень тяжело найти хорошую поэму, — писал он тогда. — Старые, хоть они и лучше, — не в современном стиле, а новые ни на что не годятся»[13]. Если последнее верно, тезис о слабости либретто, все еще время от времени выдвигаемый как одно из объяснений меньшей популярности «Идоменея» в сравнении с венскими операми, косвенно ударяет по самому композитору. Значит, его драматическое чувство еще не настолько созрело, чтобы распознать эту слабость? Либо в этом либретто ему открылось нечто такое, чего мы сегодня не замечаем.

Сама по себе опора на французский источник — для оперы 8епа дело вполне тривиальное. С этим сталкивался и Моцарт в своем «Митридате». Но в случае с «Идоменеем» все обстоит несколько иначе: на этот раз образцом послужила не классицистская трагедия, а ее позднебарочная модификация в виде французской лирической оперы. Разумеется, между этими разновидностями имелись точки соприкосновения. Да и в итальянской опере $епа у Ме-тастазио часто встречались те же сюжетные мотивы — такие, как «принесение в жертву» или «обет». Но мифологические божества, которым давали обет или посвящали жертвы, у него всегда оставались вне действия. Здесь же они вступают в него, так же как и подвластные им стихии и даже мифические чудища. Ураганы, ливни, громы и молнии присутствовали и в классической кепа — но большей частью в ариях сравнения в форме метафор человеческих страстей и никогда как специальные сценические положения. Совершенно иное дело — буря в «Идоменее». Также и народ, его отдельные социальные группы в итальянской серьезной опере всегда оставались вне поля зрения или появлялись на подмостках как толпа безмолвных статистов. Вести об их действиях доносилась до героев — и только. Да, в нескольких сценах «Луция Суллы» Де Гамерра вывел на сцену хор, и это сразу же повлекло за собой

проблемы, с которыми юный Моцарт не вполне смог справиться. В «Идоменее» роль хора не сократилась, а, напротив, только усилилась.

Итак, есть ли основания считать «Идоменея» оперой кепа? Можно по-разному относиться к его либретто, оценивая его поэтические достоинства. Но ясно, что соотношение драматических и сценических компонентов, типичное для этого жанра, в нем нарушено. И такое нарушение неминуемо сказывается на облике оперы в целом. Даже робкие и одобренные самим Метаста-зио перемены, предпринятые в «Луции Сулле», уже дают повод ставить вопрос о модификации или модернизации оперы вела. Что уж говорить об «Идоменее». Относить его к этому жанру тем более нет никаких оснований. Тогда к какому же? Может быть, тут вообще следует говорить о французской опере или моцар-говской версии музыкальной драмы Глюка?

То, что французские корни совершенно отчетливо видны в этом сочинении, не требует особых обоснований. Это хорошо понимал и сам Моцарт. Когда полгода спустя после мюнхенской постановки забрезжила надежда показать «Идоменея» в Вене, он писал отцу: «Роль Идоменея я бы совершенно переделал и переписал для Фишера в басу, да и многие другие изменения предпринял бы, устроив ее в большей степени на французский лад»[c]. То есть доста-

а *Нейгл* 7). Читает // NN1^. II, *Щ. 5, B<1. 11.8. VII—VIII. Хирш рассматривает это предпо**

ложение как «одну из заманчивых гипотез».

Ь Письмо от 3 июля 1778 г. — *Bne/eOA* II. 5. 389.

с Письмо от 12 сентября 1781 г. — *Bne/eOA* III. 8. 157.

точно изменить диспозицию голосов, отдать партию молодого героя-кастрата (Идаманта) тенору, а высокого тенора-отца (Идоменея) — басу, и опера станет французской? Но этого ли в действительности хотел Моцарт?

Ключ к ответу на этот вопрос дает фраза из другого парижского письма Вольфганга: «[Кристиан] Бах вскоре тоже будет здесь — полагаю, он станет писать оперу. Французы как есть, так и пребудут полными ослами, они ничего не умеют — вот и вынуждены обращаться к чужакам»[3]. Если присовокупить сюда уже цитированные отзывы о французском языке, манере пения и проч., тут же становится ясно, что с настоящей традиционной французской оперой Моцарт не желал иметь ничего общего[b]. Возникает противоречие, и разрешить его можно, если вспомнить, что большая французская опера 1770-х годов действительно развивалась в основном силами музыкантов других

национальных традиций. Не зря в связи с «Идоменеем» исследователи упоминают о «шумной полемике глюкистов и Пиччиннистов и триумфе Глюка»[0], свидетелем которых Моцарт оказался в Париже. То, в чем актуальная французская опера еще несла в его представлениях свою самобытность, — это лишь сюжетно-сценический остов, сохранивший свои главные компоненты, то есть специфическую диспозицию голосов, соотношение речитатива, арий, хоров, сценических картин и танцев. Сами же эти компоненты были уже чрезвычайно сильно преобразованы, прежде всего, на основе итальянской кантилены, новейших австро-немецких течений оркестрового и хорового письма и экспериментальных франко-итальянских опытов в области балета и танцевальной музыки (Анджолини, Новерр). Причем все эти преобразования Моцарт наблюдал в Париже в состоянии брожения, в виде борьбы разных партий. Даже его поиски «хорошей поэмы» показывают, что устоявшиеся жанровые разновидности оперы в своем чистом виде перестали его удовлетворять.

В «Идоменее» Моцарт предпринял шаг к созданию новой, современной оперы, в которой совместились бы достоинства разных европейских школ — не только итальянской, но и французской, и австро-немецкой. К последней он уже мысленно относил и Глюка, и в известной мере Кристиана Баха. А к итальянской и «ученое» направление — Йоммелли, и «элегантное» — Пич-чинни и Паизиелло. Что-то в этой сверхзадаче было запрограммировано внешними обстоятельствами. Мюнхенский двор Карла Теодора, судя по репертуару 1780-х годов, явно испытывал тяготение к «франкофильской» линии в итальянской опере. «Идоменей» также целиком лежит в ее русле"[1]. Но Моцарт явно рассматривал его сочинение не только как «прикладную» задачу, понравиться в Мюнхене, произвести хорошее впечатление на курфюрста, приноравливаясь

а Письмо от 9 июля 1778 г. — *Bne/eOA* II. 3. 397.

Ь В письме из Парижа 5 апреля Моцарт писал: «Что меня раздражает, так это то, что господа французы улучшили свой §ой[(вкус) ровно настолько, чтобы суметь услышать хоть что-то хорошее. Но чтобы понять, что их собственная музыка плоха или на худой конец хоть разницу заметить, — где уж там!» — *Bne/eCA* II. 8. 332. с См.: *Кириллина Л.*. Бог, царь, герой и оперная революция // Сов. музыка. 1991. № 12. С. 30. (I *Неаги* /). \Ъг\уог1: // ММА II, 5, В<1. 11. 3. VII. В период между 1780—1787 гг. в Мюнхене помимо «Идоменея» увидели свет: «Телемак» П. Груа (1780, либр. гр. Сериман-на),

«Семирамида» А. Сальери (1782, либр. Метастазио), «Танкред» И. Хольцбауэра (1783, либр, неизв.), «Покинутая Армида» А. Прати (1785, либр. Г. Сертора), «Кастор и Поллукс» («Тинтприды») аббата Фоглера (1787, либр, соотв. П.-Ж.-Ж. Бернара и К. И. Фругони). Ббльшая их часть, по мнению Хиртца, опирается на французские источники.

1/1
сч
н
Х
ш
еЗ
Х
ш
Н
ш
а.
С
О
РО
н
о
аэ
&
о.
о
и
н

к его пристрастиям. Он стремился к чему-то большему, имел перед глазами некую эстетическую цель — предложить свой вариант универсального и образцового серьезного оперного жанра.

Чтобы понять, как Моцарт намеревался приступить к этой задаче, попробуем оттолкнуться от того, что в первую очередь должно было произвести на слушателей премьеры 1781 года самое ошеломляющее впечатление. Наверное, многое, но более всего — хоры. Конечно, мюнхенско-мангеймский двор, располагая ранее такими мастерами, как Траэтта и Йоммелли, вряд ли могло изумить само наличие в опере хоровых сцен, но с тем, как они выполнены у Моцарта, по качеству мало что может сравниться. Имея за плечами внушительный опыт церковной хоровой музыки, Моцарт еше в парижском путешествии стал задумываться над тем, каким должен быть хор в опере:

> Мой самый излюбленный род композиции там [в парижских СопсеП зрг-

гИие1] могут хорошо исполнить — имею в виду хоры; тут я и в самом деле рад, что французы в этом знают толк. Ведь это единственное, за что критикуют Пиччинни и его новую оперу «Роланд», то есть за то, что хоры в ней слишком голые и слабые, и в целом музыка немного монотонна. Если б не это, она бы имела всеобщий успех. В Париже теперь привыкли к глюковским хорам[0].

Глядя на то, как написаны в «Идоменее» хоровая сцена кораблекрушения *{P1e1a! Ыит1, p1e1a!* — I, № 5), эпизод бегства от морского чудовища (*Сог-пато, /и§%1ато дие1 тоз1го $p1eШо!* — II, № 18) или сцена, где Идоменей признается перед народом Крита в том, что жертвой его обета Нептуну должен стать сын Идамант *(ОН уо1о !гетепдо/*— III, № 24), понимаешь, что Моцарт стремился не просто как можно эффектнее обрисовать сценическую ситуацию, но достичь некоего образцового совершенства в самом жанре оперного хорового пения как таковом. Невольно приходит на ум анекдот из детства Вольфганга, когда он, сочиняя симфонию, просил сестру напомнить ему о валторнах. Теперь уже в «Идоменее» он изо всех сил хочет, как тогда с валторнами, дать хору «попеть чего-нибудь стоящее».

Продолжая эту аналогию, совершенно естественно перейти к ариям. Если по поводу происхождения своих хоров от глюковских Моцарт высказался сам, то в отношении сольных номеров мы остаемся в неведении, хотя ясно, что они совершенно определенно восходят к традиционным итальянским типам. Конечно, главным событием оперы $епа представлялась виртуозная героическая ария персонажа-лидера — обычно примадонны или рпгпо иошо труппы. В «Идоменее» определить такого лидера довольно сложно, поскольку претендовать на это положение мог, скорее всего, кастрат-сопрано Винченцо Даль Прато. Но ко времени постановки «Идоменея» он был еще довольно молод и не слишком опытен, к тому же его отношения с Моцартом не сложились. Так что роль лидера пришлось принять на себя многоопытному, хотя и уже сильно постаревшему Раафу. Именно написанная для него ария *Риог йе1 таг* (II, № 12) была призвана стать *Юиг де/огсе* [фр. вершина, проявление силы] всей оперы. И действительно, она принадлежит к числу самых монументальных у Моцарта.

Письмо от 12 февраля 1778 г. — *Впе/еСА* И. 8. 305.

Тут невольно напрашивается сравнение с арией Юнии из «Луция Суллы» (для де Амичис), которую сам композитор считал одной из сложнейших. Эти арии близки по характеру, но простое

сопоставление количества тактов несколько обескураживает: 226 у Юнии, 174 у Идоменея. Впрочем, если сравнить только протяженность вокальных партий (исключив оркестровые ритурнели), то цифры окажутся очень близкими — 147 (Юния) против 141 такта (Идоменей). Это, казалось бы, чисто количественное сравнение говорит не только о реальной сопоставимости и даже близости масштабов, но и о том, что более поздняя ария *интенсивнее* в изложении. Сокращая материал оркестровых ритурнелей, Моцарт, тем не менее, сохраняет главный акцент на героической фигуре солиста-виртуоза. В результате сольные номера становятся компактнее, что способствует концентрации действия.

Впрочем, в центральной арии Идоменея Вольфганг все же столкнулся с проблемами. Еще в письме от 15 ноября он жаловался отцу: «Теперь — он [Рааф] уже старый человек, в арии, какая у него во втором акте */йог <1е1 таг Но ип таге т аепо е(с.,* он уже не сможет показать себя должным образом»[8]. Двумя неделями позже он впервые ознакомил певца с готовым номером, и тот остался им очень доволен: «Короче, он счастлив, как король» и даже, как передали Моцарту, утверждал, что «я не вижу ни одной ноты, которая показалась бы мне не на месте»[ь]. 27 декабря после большой репетиции II акта Моцарт сообщает в письме о возникших слухах, будто бы музыка этой арии не вполне соответствует тексту, и с возмущением отвергает их. Однако вскоре он сам внезапно отказывается от первого варианта и пишет другой, практически полностью удалив все блестящие колоратуры. Хиртц, наверное, прав в своих подозрениях — слухи распространялись из-за того, что Рааф был неспособен справиться со своей партией[8].

Но история эта имеет еще одну подоплеку: ведь Вольфганг *знал о* том, что первоначальный вариант, скорее всего, окажется тенору не по силам, и все же написал его. Почему? Здесь мы сталкиваемся с чрезвычайно редким у Моцарта случаем, когда он идет вразрез со своей известной максимой: «я люблю, чтобы ария была певцу точно впору, как хорошо скроенное платье»[11]. Причина, на наш взгляд, заключена в самой концепции «Идоменея», в том, что Моцарт должен был написать здесь образцовую героическую арию, «самую роскошную в опере»[е]. Он просто не смог устоять, чтобы не сделать как должно, и затем был принужден пойти на компромисс.

Другой номер, также заслуживающий внимания, но совсем в ином роде, — это ария Илии *8е Ираёге регс1е1* (II, № 11). Из воспоминаний известно, что сам Моцарт чрезвычайно ее ценил. Мэри Новелло запечатлела слова Констанцы на этот счет:

«Особенно охотно он слушал в ее исполнении одну арию из “Идоменея”, потому и Мадам ее любит больше всех — *5е ИрайгереЫег.* Дни, когда он в Мюнхене писал “Идоменея”, были лучшими в его жизни. Потому он относился с пристрастием к этому сочинению»г. Еще Рохлиц находил, что

а Письмо от 15 ноября 1780 г. — *Bne/eCA* III. 5. 20.
Ь Письмо от 1 декабря 1780 г. — *Bne/eCA* III. 8.40.
с *НеаПг* Д \Ьг\тоП // ЫМА II, 5, В<1. 11. 5. XV—XVI.
<1 Письмо от 28 февраля 1778 г. — *Bne/eCA* II. 8. 304.
е Письмо от 27 декабря 1780 г. — *Bne/eCA* III. 8. 72.
Г *[ШуеНо У&М.]* Еше \\Ы1ГаНг1 *т* Мота*, 1829. 8. 87.

г-«
1/~|
гч
Н
Х
ш
шНша.С

О
Х
н
о
&
о.
о
и
н

«многие музыкальные идеи отсюда [из «Идоменея»] Моцарт положил в основу некоторых из своих наилучших поздних работ», и отмечал общность между ариями Илии и Тамино (с портретом) из «Волшебной флейты»3. Конечно, сам характер первой из них, тонкие нюансы в обрисовке психологических колебаний Илии между «аристократической учтивостью и врожденной сердечностью»15 составляют большую часть ее обаяния.

Но стоит подчеркнуть и другое — то, что она представляет собой тщательнейшим образом выполненный и доведенный до высшей степени утонченности эксперимент оркестровой техники. В ней сочетаются жанры арии и симфонии сопсегШШе. Облигатные солирующие инструменты имели в опере богатую традицию, развитие виртуозного пения часто провоцировало появление «соревновательной» партии какого-либо инструмента, сообщавшей номеру дополнительный блеск. Кристиан Бах придал

этому принципу рельефную форму, свойственную его инструментальным концертам и концертным симфониям. Моцарт последовал по его пути, но поставил задачу невероятной сложности, заявив в качестве солирующих инструментов четыре разнородных духовых: флейту, гобой, фагот и валторну[0]. Мало того что флейта и принципом звукоизвлечения, и характером тембра отличается от более родственных друг другу гобоя и фагота, но тут хотя бы речь идет о мелодических инструментах. Появление же валторны, выступающей совершенно на равных в этом ансамбле, предельно усложняет задачу. Судя по партии, валторнист, игравший на премьере «Идоменея», отлично владел техникой закрытых звуков, но ее возможности, как известно, отнюдь не безграничны. Моцарт же «выжал» из инструмента практически все. Позже, уже в венских операх, он еще не раз будет писать арии с концертирующими духовыми, но все же ни в одной из них не превзойдет того уровня композиционной изобретательности, что был здесь достигнут.

И так почти во всем в этой опере. Аккомпанированные речитативы выполнены с блеском на уровне лучших достижений Йоммелли, мастера в этом жанре, и увертюра до дна вычерпывает все последние достижения образцовой мангеймско-мюнхенской капеллы. Как пишет Л. Кириллина: «Кажется, будто двадцатипятилетний автор поспешил вложить в первые же страницы партитуры все, на что он был способен, стремясь высказаться залпом, пока дают говорить. Но ведь заявленный уровень драматизма и музыкальной насыщенности выдерживается в опере почти без спадов»[11]. Вообще мастерство оркестрового письма в «Идоменее» длительное время казалось современникам непостижимым и даже затрудняло его восприятие. После приватной постановки в Вене пять лет спустя корреспондент независимого зальцбургского журнала *Р{е%ег ипс1 Зак* («Перец и соль») писал: «Во дворце князя Ауэрсперга музыкантами из знати была дана опера Моцарта, сверх меры переполненная аккомпанементом, но не снискала

а *Рохлиц,* с. 94. Анна Амалия Аберт, указывая на это же родство, следует, фактически, по

пути Рохлица. См.: *АЬеп А. А.* МогаПз ЦаНашСа т Щотепео ип < 1 Тиш // МогаП ипс! ИаНеп.

СоИочшиш т Яот, 1974. К.61п, 1978. 3. 208.

Ъ *Кириллина Л.* Бог, царь, герой и оперная революция. С. 32.

с В венской редакции «Идоменея» для исполнения 13 марта 1786 г. во дворце князя

И. А. Ауэрсперга Моцарт заново написал

предшествующий номер — рондо Идаманта (II, № 11) — и ввел туда виртуозную партию солирующей скрипки, вероятно, чтобы оттенить духовое *conceПаме* в арии Илии.

такого успеха, который сопровождает его искусство игры на фортепиано»[3]. Лазерное, уже с мюнхенского времени стал складываться характерный взгляд на чоцартовский подход к оркестру в опере. В афористической форме его, по мнению Улыбышева, выразил Гретри: «Чимароза... ставит статую на сцену, а пьедестал в оркестре, Моцарт же ставит статую в оркестре, а пьедестал на сцене»[ь]. Полной уверенности в том, что слова эти действительно принадлежат Гретри, нет, но они точно фиксируют взгляд многих тогдашних знатоков. Именно такова была его «репутация» как оперного мастера.

Некоего рубежа Моцарт достиг и в трактовке ансамблей и оркестровых фрагментов, которые не тускнеют при сопоставлении с его поздними шедеврами. Имеется в виду, прежде всего, квартет *Лпёго гатгщо е яо1о* (III, № 21). Его буквально с боем пришлось отстаивать в борьбе с певцами (в первую очередь Раафом), не слишком привыкшими к таким ансамблям в серьезной опере. И даже небольшой марш в сцене жертвоприношения (III, № 25), оркестрованный одними лишь струнными и парой гобоев, выглядит шедевром благородной простоты и изысканного голосоведения.

Если попытаться сформулировать существо моцартовской поэтики в «Идоменее», мы бы сказали, что она в чем-то напоминает о его зрелых зальцбургских церковных сочинениях. И там, и здесь Моцарт рассматривает целое как некую циклическую композицию, составленную из разнородных музыкальных компонентов, из разных «стилей». И там, и здесь он стремится в различных местах цикла преподнести эти компоненты с наивысшей степенью совершенства и выразительности. Музыкальные формы имеют в его глазах абсолютно самостоятельную ценность, и именно то, с каким мастерством они воплощены в партитуре, определяет для него и ценность всего сочинения. Драматическая составляющая спектакля в «Идоменее», конечно, учитывается — в первую очередь как некая канва, как основа, порождающая энергичные сценические и сюжетные положения. Однако в определенных случаях Моцарт готов ими пренебречь, как это, к примеру, случилось с последней арией Электры *й'Оге^е, с1'А1асе* (III, № 29а). Вольфганг сократил ее, ни минуты не колеблясь, прежде всего потому, что похожая «гневная ария» Электры *уже прозвучала* в I акте. Тем не менее практически все современные постановки, отдавая должное драматическому потенциалу этого номера, как правило (и вразрез

с моцартовским решением), сохраняют его в спектакле.

Признавая неоспоримые музыкальные завоевания «Идоменея», его все же оценивают по-разному. Камнем преткновения здесь, как и во многих других случаях, остается проблема традиции и новаторства. Картину еще осложняет разгоревшаяся со времен Вагнера контроверза «опера — музыкальная драма». По сути, суровое абертовское резюме — «любая попытка привить к старому стволу оперы кепа отдельные глюковские побеги была и остается полумерой»[0] — находится целиком в русле этих идей, равно как и позиция Анны Амалии Аберт, полагавшей, что как драматург Моцарт сложился лишь в венские годы[11]. В глазах критиков «Идоменея» самым уязвимым его качеством остается приоритет вокального начала, которому Моцарт сохраняет верность, что фатально приковы-

а *ОеишЫУок.* 5. 236.

Ь *УлыбышевА.Д.* Новая биография Моцарта. Т. 1. С. 106.

с *Аберт* I, 2. С. 348.

***й АЬеп А. А.* 01е Орет МогаПк. \Мэ1ГепЬйие1,1970.**

н
Х
ш
Х
ш
н
ш
а
С
\
о
Х
н
о
Р
Он
О
д
н

ваггоперу к «консервативной» традиции. Вопрос, однако, состоит в том, чтобы условиться, какой вес концертно-виртуозного вокала в опере считать допустимым. Если признать, что существует некий заданный, внеисторический оптимум, некая идеальная опера, если вслед за А. А. Аберт также ратовать за некий «идеазьный драматизм», тогда «Идоменей» обречен остаться образцом навеки ушедшего в прошлое «ошибочного»

жанра — образцом, насыщенным поразительными музыкальными идеями, но все же отодвинутым неумолимым движением художественного «прогресса». Если же принять на веру то положение, что прогресс в искусстве возможен только в исторических жанровых и стилевых формах, путем доведения их до высшей степени гибкости и выразительности, тогда (вслед за самим Моцартом) придется признать за этой оперой ее неоспоримое вершинное положение — не только в его наследии, но и среди самых выдающихся опер XVIII столетия.

ВИРТУОЗ

«...Яслышал, Вы неплохо играете на клавире?» — реплика графа Савио-ли, интенданта при дворе курфюрста Карла Теодора в Мангейме, процитирована Моцартом в письме к отцу не без иронии. «Ах! Это тот...» — «достойная» реакция того же Савиоли на напоминание Каннабиха о концертах семилетнего Вольфганга[a]. Сам Моцарт очень рано ощутил, что в исполнительском искусстве мало кто может с ним сравниться. В первые четыре года своей музыкальной карьеры он выступал, прежде всего, как вундеркинд-виртуоз, снискав европейскую славу. Причем самооценка с годами не поколебалась. В отличие от высокопоставленных «критиков» Моцарт и в зрелом возрасте понимал, какое место он занимает в ряду виртуозов. О провальной в целом поездке в Париж 1777—1778 годов он пишет отцу: «...Путешествие было для меня небесполезно. Конечно, это касается композиции, ибо на клавире я и без того могу играть хорошо»[6]. Полное собственного достоинства утверждение не содержит и толики преувеличения. Оно полностью совпадает с высказываниями авторитетных слушателей. В более позднее время исполнительство служило Моцарту основным источником доходов. И в путешествиях, и в Вене концерты оставались важной сферой его деятельности.

Одна из причин — универсальность профессии музыканта, симбиоз композитора и исполнителя, который достался XVIII столетию в наследие от давней традиции. В первой половине века, пожалуй, лишь оперные певцы пользовались известной профессиональной автономией и могли сосредоточиться только на одном роде деятельности. Композиторы — вне зависимости от того, каким бы жанрам они ни отдавали предпочтение, к какой бы нации они ни принадлежали — такой «привилегии» были лишены. В опере они, как прави-

ь

Письмо от 4 ноября 1777 г. — *Bne/eOA* И. $. 101. Письмо от 11 сентября 1778 г. — *Bne/eCA* II. 5. 473.

ло, были еще и капельмейстерами, выполняя функции, возложенные сегодня на дирижеров, а нередко — также импресарио (как, например, Гендель или Вивальди) и педагогов. Совмещали роли и те, кто служили при дворе. Исполнителями и композиторами в одном лице могли быть также виртуозы-инструменталисты (в отличие от оркестровых музыкантов) — органисты, скрипачи, клавесинисты, неустанно трудившиеся над пополнением своего репертуара.

В этом отношении Моцарт не представлял исключения. Кроме клавишных инструментов, он умел играть на скрипке и нередко выступал в качестве солиста или участника ансамбля. «Я играл так, *будто бы я* величайший скрипач во всей Европе», — сослагательное наклонение в письме к отцу из Мюнхена по поводу одного из концертов вполне уместно[3], потому что игру на скрипке Вольфганг не любил. Возвращаясь из Парижа в Зальцбург, он, скрепя сердце, готов работать при дворе Коллоредо, однако оговаривает условия: «Только об одном я просил бы для себя в Зальцбурге: чтобы мне *не быть более при скрипке* (курсив наш. — *И. С., П. Л.),* йак это было прежде. Скрипачом я больше не буду; я хочу дирижировать за клавиром и аккомпанировать в ариях»[ь].

Моцарт высоко ценил орган, считал его «королем инструментов», освоив его уже в детстве и поражая знатоков искусной игрой, и особенно импровизацией. Он неплохо пел, хотя и имел слабый голос. Но, конечно, оставался, прежде всего, пианистом-виртуозом. Из рада современников его выделяло, пожалуй, великолепное равновесие разных сторон дара, заставляющее вспомнить о Себастьяне Бахе и Доменико Скарлатти.

Впрочем, назвать Моцарта пианистом без каких-либо оговорок было бы, по крайней мере, неосмотрительным. Современного рояля, детища XIX века, в те времена не существовало. Но неверным было бы и резко открещиваться от определения «пианист», заменяя его чем-то вроде «клавириста» или «чембалиста». Впрочем, дело не в словах, а в вопросе: на каком инструменте играл Моцарт?

Знаменитая клавесинистка и пианистка прошлого века Ванда Ландовска в одной из глав своей «Старинной музыки», написанной в 1905— 1912 годах, заметила, что «в области клавишных инструментов все еще царит полная неразбериха. Такие наименования, как спинет, клавесин, клавикорд и фортепиано, и их эквиваленты во французском, немецком, итальянском и испанском языках сплошь и рядом употребляются как бог на душу положит»[0]. С тех пор усилиями ученых и

исполнителей на старинных инструментах, — тех, кто в большинстве своем занимались исследованиями, — в классификации клавишных инструментов XVI—XVIII веков наведен относительный порядок. Существовало два семейства струнно-клавишных инструментов, различающихся по способу звукоизвлечения — *щипковые* и *ударные.* Главный представитель первого — *клавесин*[а]. Именно он вплоть до конца XVIII века господствовал как в концертных залах, так и в домах профессионалов и любителей. Клавесин выполнял самые разные роли: мог служить сольным ин-

а Письмо от 6 октября 1777 г. — *Bne/eOA* II. 8. 41.

Ь Письмо от 11 сентября 1778 г. — *Bne/eOA* II. 8.473.

с *Ландовска В.* О музыке. М., 2005. С. 79.

<1 В разных странах он имел свои наименования: в Италии — чембало, в Германии — киль-

флюгель (флюгель), в Англии — арпсихорд. Меньшие по размеру инструменты назывались соответственно эпинет (Франция), спинет (Германия, Италия), вёрджинел (Англия).

чО

сч

ВИРТУОЗ

О

Я

н

о

<и

Л

о

я

н

струментом, был обязательным в оперном и симфоническом оркестре, выступал в камерном ансамбле. Второе семейство восходит к *клавикорду* (звук производился при помощи удара по струне) — он чаще всего использовался для домашнего музицирования, его звучание было негромким. К концу XVII века в Италии и Франции клавикорд из обихода постепенно исчез, но надолго задержался в Германии.

Техническое усовершенствование клавикорда привело к изобретению *фортепиано.* Почти одновременно оно появилось в Италии (Б. Кристофо-ри, Флоренция, 1709—1711), во Франции (Ж. Мариус, 1716-1717) и Германии (К. Г. Шретер, Нордхаузен, 1717— 1721)[а]. Его особенность состояла в том, что высота звука определялась длиной струны (как в клавесине), а звучать ее заставлял удар молоточка (как в клавикорде). Главное

достоинство такого «хам-мерклавира» (от *Hammer — нем.* молоток) то же, что и у клавикорда: зависимость динамики *(/one* и *p1ano)* от силы удара по клавишам. Но конструкция позволяла добиваться от инструмента более громкой звучности. На годы жизни Моцарта пришелся переломный этап в распространении клавишных инструментов. В течение тридцати лет (1760—1790-е годы) фортепиано неуклонно завоевывало все большее и большее число сторонников во всей Европе. Впервые название «фортепиано» появилось в 1763 году в афише одного из венских кон-цертов[b]. Видимо, в те же годы его, также в концерте, услышал Кристиан Бах и спустя пять лет опубликовал свои Сонаты ор. 5 как произведения, созданные именно для этого инструмента. А в 1770-е в Мангейме, например, фортепиано уже практически вытеснило клавесин.

Какой инструмент предпочитал Моцарт? В детстве он знал клавесин и, может быть, клавикорд. Нет никаких свидетельств, что в Зальцбурге тех лет было известно фортепиано. Этот факт подтверждает и более позднее письмо матери Моцарта из Мангейма: «Вольфганга повсюду ценят; но он многое играет иначе, чем в Зальцбурге; ибо здесь повсюду пианофорте»[c]. С 1770 года в доме Леопольда Моцарта стояло большое двухмануальное чембало (клавесин) работы итальянского мастера Фридеричи'[1]. Двумя годами позже (1772) предположительно датировано появление у Моцартов клавикорда этого же мастера[6]. В поездках по Европе Вольфганг, несомненно, мог опробовать много разных клавесинов. В Вене во время выступлений при императорском дворе в 1762, 1773 и 1781 годах он, по-видимому, играл на итальянском спинете 1587 года (мастер Челестини), одномануальном австрийском чембало XVII века (неизвестного мастера), двухмануальном голландском клавесине 1745 года (мастер Дулькен), двухмануальном же английском чембало 1773 года (мастер Шуди). На клавесинах он играл и в Милане — у графа Фирмиана

а Некоторые инструменты, созданные Кристофори, сохранились (их можно увидеть в нью-

йорском Метрополитен-музее).

Ь См. *КоЬЫт Ьапйоп Н. С.* МогаП. ТЪе еоШеп уеаге 1781-1791. Р. 39.

с Письмо от 28 декабря 1777 г. — *Bпе/eCA* И. 5. 208.

с! 3. Рампе собрал прямые и косвенные сведения обо всех инструментах, находившихся в распоряжении семьи Л. Моцарта в Зальцбурге, Вольфганга — в Вене, а также о тех инструментах, на которых Моиарт мог играть в концертах. См.: *Натре 5.* МогагСБ С1аУ1егти51к. К1ап^1г ипб

е Впоследствии инструмент был перевезен в Вену, а после смерти Констанцы (1842) пере

шел в собственность ее сыновей. Позже Каролина Сайн-Витгенштейн выкупила его и подарила Ференцу Листу.

гм

\о

гч (1770-1772), и в Париже — в доме барона Гримма (1763), а также у пианиста и композитора Хонауэра (1778). Скорее всего, первое настоящее знакомство с фортепиано состоялось в 1765 году — в Англии, где этот инструмент был уже в ходу. Переломный момент в отношении к инструменту пришелся на осень 1777 года, когда Вольфганг опробовал фортепиано видного аугсбурского мастера Иоганна Андреаса Штайна[2]:

> До того, как я увидел работу Штайна, мне больше всего нравились

шпэтовские клавиры. Теперь же я должен отдать предпочтение штатовским, ибо демпферы у них работают намного лучше... Если я сильно ударю [по клавише], то могу оставить палец или поднять, звук будет длиться столько, сколь мне нужно. Что бы я ни делал с клавишами, звук всегда будет одинаков. Он не будет дребезжать, не будет ни слабее, ни сильнее, и не исчезнет. Правда, его пианофорте стоит не менее 300 фл., но невозможно оценить в деньгах его старание и усердие. Особо от других его инструменты отличает то, что они сделаны с приспособлением, высвобождающим молоточек. [...] Без него невозможно, чтобы пианофорте не подводило или не опаздывало со звучанием. Когда играешь, его молоточки откидываются назад в тот момент, как они отскакивают от струны — хочешь, держи палец на клавише, хочешь — отпусти [...]. Механизм, на который нажимаешь коленом, у него тоже сделан лучше, чем у других. Я его едва коснулся, и этого было достаточно. А так как колено движется мало, то не слышно ни малейшего призвука[ь].

Если Леопольд называл «клавиром» клавесин, то Вольфганг, судя по письму, это распространенное в Германии обозначение начал относить к фортепиано. Хорошее впечатление на него произвели прекрасно сконструированные педали — отличительная особенность штайновских инструментов. Понравилось также, что сделанные Штайном пианофорте долговечны. Самую уязвимую часть — деку — мастер специально подвергал всяким испытаниям, выставляя на воздух, под дождь и солнце, чтобы она лопнула, и только потом, заклеив трещину, добивался ее прочности. Моцарт исполнил на штай-новском

фортепиано шесть своих сонат, особо отметив, что «последняя *m Б* (КУ 284/2056)... прошла бесподобно»[0].

Конечно, в 1770—1780-е годы он продолжал сталкиваться с разными инструментами: в 1777-м, например, играл на клавикорде в монастыре Св. Креста в Аугсбурге[11]. По мнению Ландовской, и клавесин не утратил для него своего обаяния[0]. Шумные «отыгрыши» в турецком стиле из финала клавирной Сонаты КУ331 А-биг естественнее и ярче звучат именно на клавесине с его звонким и острым тембром — сколько бы ни иронизировал Эйнштейн над привязанностью прославлен-

а Штайн обучался у Готфрида Зильбермана в Страсбурге и Франца Якуба Шпета в

Регенсбурге. В Аугсбурге осел в 1750 г. Выше о нем уже шла речь в связи с его дочерью-вундеркиндом.

Ь Письмо от 17 октября 1777 г. — *Bne/eCA* II, 68—69. Механизм, управляемый коленом, вы

полнял функцию современной правой педали.

с 1Ьй. 5.69.

с! Письмо от 23—25 октября 1777 г. — *Bne/eCA* II. 5. 82.

е *Ландовска В.* О музыке. С. 242.

m
чо
сч
гоО > > Но.со

О
И
н
о
а >
Г
04
о
рр
н

ных и не прославленных чембалисток к этой пьесе\ Но магистральный путь, пройденный Моцартом, — от клавесина к фортепиано. В Вене в его распоряжении был хаммерклавир мастера Антона Вальтера, приобретенный в начале 1782 года. Этот инструмент, наряду с качествами, обычно присущими фортепиано этого мастера — в первую очередь, надежностью механики, — отличался громким звуком, способным тянуться весьма долго, значительным динамическим диапазоном (от *ppp* и

богатой тембровой палитрой, которая менялась от регистра к регистру[1'].

В качестве виртуоза-исполнителя Моцарт выступал на протяжении большей части своей жизни. Где он играл? По своему разнообразию концертная жизнь в XVIII веке никак не уступала тому, что предлагается публике сегодня. Во времена Моцарта можно было слушать музыку: при дворе или в аристократическом салоне, в частном доме в дружеском кругу, на публичном концерте. Иными словами, или на специальных собраниях, чья цель — сама музыка, или на самых разнообразных увеселениях — балах, обедах, званых вечерах, торже-ственныых акциях, когда исполнение музыкальных произведений служило их составной частью или просто фоном.

Между видами концертов существовало немало различий — как в организации, так и в выборе программы, и, конечно, в вознаграждении исполнителей. Сегодня «концертом» называют, прежде всего, исполнение музыки за деньги, заплаченные публикой, по заранее объявленной программе[0]. Во времена Моцарта употребление этого слова было менее строгим. Так, концертом (академией) мог называться музыкальный вечер в частном доме, где слушателями были гости. Никаких денег за вход они, разумеется, не платили. Именно в таком значении применяет это понятие, к примеру, Бёрни, когда рассказывает о «концертах», устроенных для него знаменитой итальянской певицей Региной Минготти в Мюнхене и лейб-медиком А. Л. Ложье в Вене[11]. Моцарт пишет о бесплатном концерте в монастыре, называя при этом «академиями» как публичные свои выступления, так и игру в дружеском кругу.

Ребенком Вольфганг выступал преимущественно в резиденциях высокопоставленных вельмож, влиятельных людей, знакомство с которыми, как считал Леопольд, должно было создать основу для будущей карьеры. Кроме австрийской августейшей четы Моцарта слышали также монархи Франции, Англии, Нидерландов, курфюрсты Баварии, Баден-Вюртенберга, Пфальца, Фюр-стенберга, Трира, Кёльна и др., а также огромное — без преувеличения — число их знатных гостей. В путевом дневнике Леопольда перечисление этих особ занимает множество страниц. Академии в аристократических домах, как правило, не предполагали денежного вознаграждения исполнителю. Обычно хозяева ограничивались подарками. Мария Терезия в 1762 году презентовала детям парадные костюмы (в них они запечатлены на известных портретах), подарками их баловали в Париже и Лондоне. Потом — многочисленные табакерки и часы. Часы! Их впоследствии стало даже *слишком* много:

а *Эйнштейн.* С. 232—233.

Ь *Натре* 5. Могаг15 С1аУ1егти51к Юапдоей шк! АиЯиЬгип§5ргах15. 5.48—49.

с Именно так «концерт» определен, например, в отечественной Музыкальной энциклопедии.

См.: *Ямпольский И.* Концерт музыкальный // Музыкальная энциклопедия в 6 гг. Т. 2. С. 926. О платных публичных выступлениях пишет также Е. Дуков в исследовании концерта Нового времени. См ..*Дуков Е.* Концерт в истории западноевропейской культуры. М., 2003. С. 151 и далее.

б *Бёрни Ч.* Музыкальные путешествия. Дневник путешествий 1772 г. Цит. изд. С. 75, 77, 112.

\0

гм

Вчера мы с Каннабихом должны были пойти к г-ну графу Савио-ли, чтобы забрать мой презент. Он оказался таким, как я его себе и представлял. Никаких денег. Прекрасные золотые часы. Мне же 10 сагоИп были бы теперь милее, чем часы, которые вместе с цепочками и дарственной надписью стоят 20 сагоИп. Путешествие требует денег. Теперь у меня, с Вашего позволения, 5 пар часов. Я серьезно подумываю, не пришить ли мне еще по одному карманчику для часов на всех штанах, когда буду ходить к большим господам, носить по двое часов... чтобы больше никому не пришло в голову дарить мне еще одни часы".

Реакция аристократической публики, ее поведение во время звучания музыки были самыми разнообразными: от удивления чудесам и виртуозным куншгюкам до заинтересованного внимания, от вежливого равнодушия до снобистского пренебрежительного безразличия. На одной чаше весов — восторженная оценка знатоков, таких, например, как Мельхиор Гриммь. На другой — мнения графа Цинцендорфас, который посетил несколько концертов чудо-ребенка, но в своем дневнике ни разу не удосужился написать его имя правильно.

К знатокам можно отнести, например, графа Салерна, музикдиректора в Мюнхене. Моцарт стремился завоевать его расположение, что ему, в принципе, удалось, однако не привело к каким-либо практическим результатам, и место при дворе баварского курфюрста получено не было. Несмотря на это, Моцарт отдает ему должное как ценителю музыки — особенно по контрасту со «светской чернью», наполнявшей гостиную:

> ... У графа Салерна я играл целых 3 дня, много импровизировал, по

том — две кассации для графини и напоследок, наизусть,

финальную музыку с рондо. Вы представить себе не можете, как был доволен граф Салерн: он ведь понимает музыку и все время говорил Вга\о, в то время как другие кавалеры нюхали табак, чихали, кашляли или даже начинали беседовать[11].

Сродни им — поведение гостей в доме герцогини Шабо, где Моцарта пригласили выступить:

>

Я вынужден был полчаса ждать в большой ледяной нетопленой комнате без камина. [...] Герцогиня Шабо... попросила меня сыграть на одном из клавиров, сказав при этом, что ни один из них не настроен; я должен

а Письмо от 13 ноября 1777 г. — *Bne/eOA* II. 8. 119.

Ь Его письмо процитировано на с. 117

с Граф Иоганн Карл Цинценлорф был родом из Дрездена, в Вену переехал в 1762 г. и

преуспел там на государственной службе. С 1776-го он был управляющим Триеста, с 1782-го — Президентом придворной счетной палаты. В 1792 г. (уже при Леопольде II и после смерти Моцарта) стал министром в Государственном совете, а в 1800-м — ландмаршалом земель Нижней Австрии. Он имел доступ в самые разнообразные слои венского общества и на протяжении всей жизни вел подробные дневники. Поскольку Цинценлорф был самозабвенным меломаном и театральным завсегдатаем, в его записях содержится ценнейший материал о культурной жизни Вены в моцартовскую эпоху.

***б* Письмо от 2 октября 1777 г. — *Bne/eOA* II. 8. 29.**

ВИРТУОЗ

О

И

н
о

<и

Он

о

«

н

бьи попробовать. Я сказал: я охотно сыграл бы что-нибудь, но теперь это невозможно, потому что мои пальцы ничего не чувствуют от холода, и попросил, по крайней мере, провести меня в комнату, где есть камин. О ош Мопыеиг, ***уош*** *ауёз гатп [франц. Да, мсье, вы правы]. Вот и весь ответ. Затем она села и принялась целый час рисовать еп Сотра-§те с другими господами... Я имел честь целый час ждать. Окна и двери были открыты. У меня замерзли не только руки, но и все тело и ноги, и начала болеть голова [...]. Короче говоря, я, наконец, поиграл на ужасном убогом пианофорте*°.

В этих двух выдержках из писем Вольфганга отцу — примеры невежественного высокомерия того аристократического круга, который полтора десятилетия назад восхищался «чудом природы», обласкивал его и баловал самым пристальным вниманием. «Дайте мне лучший клавир Европы, — восклицал Моцарт, — но слушателей, которые ничего не понимают или не хотят ничего понимать и которые не чувствуют того, что я играю, и я потеряю всякую радость!»ь

Моцарт сетует, что такие визиты к аристократам часто бывают пустой тратой времени — никакого гонорара, ни в денежной форме, ни в виде подарка, ни в форме протекции: «Пешком слишком далеко или слишком грязно... Поедешь в карете — будешь иметь честь проездить в день от 4-х до 5-ти ливров, да *напрасно*. Потому что люди здесь делают комплименты, и на этом все заканчивается»0.

Программы и продолжительность концертов в резиденциях зависели от желания хозяев. Пригласить заезжих виртуозов было престижным. Выступления детей-вундеркиндов Леопольд устраивал таким образом, чтобы аристократические слушатели, а среди них отнюдь не все были знатоками, не скучали. Поэтому большое внимание уделялось разнообразным «фокусам», широко описанным в литературе, вроде игры на клавиатуре, закрытой тканью, одной рукой, а также — угадыванию звуков, сыгранных на клавире, бокалах и проч. В другой аудитории притязания хозяев могли быть более серьезными, а значит, и программа выступления — более содержательной и сложной, особенно тогда, когда Вольфганг стал уже взрослым.

Собрания в дружеском или профессиональном кругу имели несколько иной характер, нежели салонное музицирование. Их программа, как правило, не была строго регламентирована. Очень часто в ход шли новинки — только что сочиненные или опубликованные произведения. Моцарт, например, в 1777 — начале 1778 года неоднократно исполнял в Мангейме первые

шесть клавирных сонат — и по отдельности, и как единый цикл. Вот, например, как он описывает «маленькую академию» в честь именин «Его Королевского Высочества эрцгерцога Альберта» (Франца Йозефа Альберта, хозяина мюнхенского кабачка «У черного орла»):

> Она начиналась в 4 часа и закончилась в 8. [...] Дюпрей, которого Папа

еще помнит, тоже был там. Он ученик Тартини. [...] Я попросил его, чтобы он был так добр прийти вечером на нашу маленькую академию.

а Письмо от 1 мая 1778 г. — *Bne/eOA* II. 5. 344.

Ь 1Ы<1. с *Ь**6*. 8. 345.

ь

Для начала мы сыграли 2 квинтета Гайдна [Михаэля]. Однако, к сожалению, его я почти не услышал: он не был в состоянии проиграть 4-х тактов, не ошибаясь. Не мог найти нужной аппликатуры. С зозртз [четвертная пауза] он вовсе не в ладах. [...] Я не делал никаких замечаний, он же все время говорил:«Прошу прощения, я опять сбился!» [...] Я все время говорил — ничего, здесь все свои. Потом я играл концерт т С, т В и Ез [КУ246, 238, 271] и следом мое трио [КУ254]. Аккомпанемент был очень хорош. [...] Напоследок я сыграл свою последнюю кассацию т В [КУ287/ 271Ь]. Тут уж все подивились[11].

Итак, именины хозяина кабачка стали поводом для музицирования в свое удовольствие. Поражает выбор произведений: два квинтета, три концерта, трио и кассация. Программа соответствует элитарному вкусу — редко кто из сегодняшних посетителей филармонии сможет воспринять такое количество музыки, причем отнюдь не всегда «развлекательной», — полных три отделения. «Подивиться» можно было и тому, сколько сыграл сам Моцарт — он участвовал в исполнении всех произведений, в том числе трех виртуозных концертов, а также сыграл партию скрипки в трио и кассации. Судя по письму, во время академии царила непринужденная атмосфера, музыкантам могли простить мелкие погрешности, так как, по словам Моцарта, там «были все свои».

Сходным образом обставлен и визит Моцарта к Я. А. фон Ланген-мантелю, интенданту камерной музыки в Аугсбурге. Вольфганг провел у него практически весь день, в чем детально отчитался перед отцом: «После обеда я сыграл 2 концерта. Кое-что импровизировал. Потом трио Хафенедера на скрипке. Я бы охотно поиграл на скрипке больше, но мне так плохо аккомпанировали, что у меня начались колики. [...] Когда мы вернулись из комедии, я снова играл до ужина»ь.

Академии в домах аристократов играли важную роль и в венские годы. В письмах Моцарт неоднократно упоминал в связи с этим русского посла князя «Галлицына»: *«Я* ангажирован на все его концерты; каждый раз он присылает за мной свой экипаж и на нем же отвозит обратно домой. Там меня принимают самым благородным в мире образом»[0]. Впервые Вольфганг и Наннерль выступали в доме Дмитрия Голицына в марте 1768 года. Самой протяженной оказалась серия академий 1784-го — 5 концертов во время пасхального поста. Моцарт получал за такие выступления весьма щедрое вознаграждение, на них присутствовало немало слушателей, однако, конечно, публичными в полном смысле слова их назвать нельзя.

Собрания у любителей музыки могли иметь и особый, иногда даже узко специальный интерес, если эти любители были столь образованны и ис-кушенны в искусстве, как барон Готтфрид ван Свитен. Вольфганг познакомился с ван Свитеном еще в 1767—1768 годах, когда работал в Вене над «Мнимой простушкой». В начале 1780-х музыкальные собрания в доме барона были посвящены почти исключительно старинной музыке, точнее — Себастьяну Баху и Генделю. Время от времени Моцарт обращался к отцу:

Письмо от 6 октября 1777 г. — *Bne/eCA* II. 5.40—41. Письмо от 16 октября 1777 г. — *Bne/eCA* II. 5. 63. Письмо от 21 декабря 1782 г. — *Bne/eCA* III. 5. 244.

Г“-
сч
ВИ РТУОЗ
О
Д
н
о
Р
Он
о
д
н

> Я хотел бы попросить тебя... прислать мне 6 фуг Генделя и токкаты и фуги Эберлина. Каждое воскресенье к 12 я хожу к барону ван Сви-тену. Там мы ничего другого не играем, кроме Генделя и Баха. Я даже сделал себе коллекцию баховских фуг, принадлежащих как Себастьяну, так и Эммануэлю и Фридеману. [...] И мне хотелось бы дать барону послушать что-нибудь эберлиновское[a].

Музыкальные собрания у ван Свитена мало напоминали

концерты, скорее, это были своеобразные музыкальные штудии, совместное музицирование профессионалов и знатоков, ставящих перед собой весьма серьезные цели. В данном случае — знакомство с музыкой, которая в то время почти нигде не звучала, не только в Вене, но и во всей Европе:

> Барон ван Свитен [...] поет дискант, я — альт (и одновременно играю), Штарцер — тенор, молодой Тайбер из Италии — бас. И еще [пришлите мне] 1ге.ч зип1 Гайдна — до того времени, как сможете послать мне что-нибудь из других его вещей. Ьаида 8юп мне особенно хотелось бы дать [барону] послушать. Тгеззип! в партитуре переписан моею рукой. Фуга 1е Гк>тте зрегауг вызвала всеобщее одобрение, так же как и А\е Мапа и {епеЬгаеь.

Иные основания — у публичных концертов. Они базировались на коммерческих принципах: весь доход составляла плата за билеты или абонементы. Такие академии в XVIII веке чаще всего проходили в форме концертов «по подписке». Потенциальным слушателям рассылались приглашения, либо после анонса в газете желающие записывались на серию концертов — что-то типа современных абонементов. Трудно сказать, кому первому пришла в голову идея взимать плату за слушание музыки. На открытие этой особой формы музыкальной жизни могут претендовать Италия, Англия и Германия (в XVII веке), но абсолютно достоверно и объективно установить этот факт невозможно: «Всегда может найтись город или страна, в которой это событие произошло раныпе»[c].

Впервые Моцарт столкнулся с практикой публичных концертов, по-видимому, в Лондоне, во время первого большого путешествия (1764—1765). В это время Кристиан Бах и Абель начали устраивать в английской столице концерты по подписке (о них уже шла речь в главе «Вундеркинд»), До этого брат и сестра Моцарты в основном выступали при дворе и в домах аристократов, однако после приезда в Лондон, 27 апреля 1764 года, и первого выступления перед королем они через девять дней дали платный концерт, за который выручили 100 гиней — столь большой успех он имел. Были и другие концерты, вести о них докатились даже до Зальцбурга[11]. Программы публичных выступлений Моцарта-ребенка мало чем отличались от тех, что предлагались в резиденциях знати: новые музыкальные произведения, импровизация и разнообразные «чудеса». Нередко исполнялись и чужие сочинения.

а **Письмо от 10 апреля 1781 г. — *Bne/eCA* III. 5. 201.**

Ь Письмо от 12 марта 1783 г. — *Bne/eOA* III. 8. 259. Йозеф Штарцер — придворный компо

зитор балетов, с 1768 г. живший в Вене; «молодой Тайбер» — Антон Тайбер, ученик падре Мартини, с 1789 г. — первый придворный органист в Дрездене; 1ге« $ип1 — оффертории М. Гайдна, ему принадлежат и все остальные упомянутые в письме произведения, с *Дуков Е.* Концерт в истории западноевропейской культуры. С. 152.

6 **О них сообщала зальцбургская *Еигорае1$сНе ХеИшщ* («Европейская газета») от 6 августа**

1865 г. См.: *йешзсНОок.* 8.47.

В XVIII веке публичные «академии» были распространены и в Италии, причем программы их нередко становились «сборными» — с участием разных исполнителей. Программа одной из таких филармонических академий в Мантуе 16 января 1770 года весьма типична для того времени. Выступления Вольфганга чередуются с появлением на сцене неких местных «профессоров», однако в афише недвусмысленно подчеркнуто первенство Моцарта: указано, что концерт состоится «по случаю прибытия юноши, обладающего величайшими познаниями». Из произведений Вольфганга только начальная и заключительная симфонии были разучены с инструменталистами заранее. Все остальное — импровизация и чтение с листа. И то и другое — в самых разных жанрах и формах. В общей сложности Моцарт за один вечер сыграл предложенный ему концерт для клавира с оркестром, сонату для чембало (и тут же транспонировал ее в другую тональность) и партию скрипки в чьем-то трио. Кроме этого он импровизировал две сонаты и вариации на заданные темы, арию «на слова, прежде им не виденные», фугу и симфонию — на заданную скрипичную партию[3].

Несмотря на то что Моцарта уже трудно было назвать вундеркиндом — он имел профессиональный статус и европейское реноме, был автором нескольких опер, множества инструментальных опусов, — ставка во время выступления по-прежнему делалась на чудо, а основной целью оставалось стремление поразить публику. По-видимому, слушателям было не так уж важно, *что* он играл, гораздо важнее — *как* (с листа, импровизируя и пр.).

В том же ряду, видимо, можно рассматривать и знаменитое состязание Моцарта и Клементи, которое состоялось по распоряжению Иосифа II 24 декабря 1781 года при дворе в Хофбурге в присутствии великой княгини Марии Федоровны (супруги будущего императора Павла I), гостившей тогда в Вене. Это событие довольно подробно описано в литературе[ь], хотя до сих пор иногда вызывает споры. Многих настораживает горячая реакция Вольфганга на игру итальянца в письмах к отцу, где он

утверждал, что, несмотря на очевидную техническую оснащенность, у Клементи «нет ни на крейцер чувства и вкуса», и назвал его «голым механиком»[0], словно был уязвлен превосходством соперника. Тон Моцарта способен ввести в заблуждение, особенно в сравнении с благожелательной оценкой самого Клементи: «Я до тех пор не слышал никого, в чьей игре было бы столько ума и грации»[01]. Надо, однако, иметь в виду, что Моцарт высказывался по горячим следам, не остыв от соревновательного пыла, тогда как Клементи вспоминал обо всем этом значительно позднее.

Музыкантам было предложено импровизировать, затем Клементи сыграл сонату и токкату, Моцарт — вариации. Кроме того — сонату Паизиелло *рпта уШа* (Моцарт первую часть, Клементи — медленную и рондо). Император предложил тему для совместных вариаций, «которую мы должны были варьировать, аккомпанируя друг другу по очереди»'. Иосиф II остался чрезвычайно доволен сорев-

а *Оеи&сИОок*. 5.96. Программа мантуанского концерта приведена также в: *Аберт* 1,1.С.206—207.

Ь *Аберт* I, 2. С. 386—388.

с Письмо от 12 января 1782 г. — *Bne/eOA* III. 5. 191.

(1 Из статьи Л. Бергера о М. Клементи, опубликованной в журнале СасШа. Матг, .1иП

1829. — *ВеШзскйок*. 5. 464.

е 1Ы*6*. В письме Моцарта говорится, что тема для этих вариаций была выбрана Иосифом II

из сонаты Паизиелло — *Bne/eOA* III. 5. 193.

го
О
>,
Н
й.
О
Р0
н
о
<13
Он
о
и
н

нованием, свидетельством чего может служить запись в дневнике Цинцендорфа, сделанная 5 декабря 1782 года, то есть почти год спустя: «У графини Перген. Оставался до 9-ти, но затем

должен был уйти, поскольку прибыл император, который не прекращая твердил о музыке, о состязании Моцарта и Клементи»[3]. Как видно, впечатление оказалось неизгладимым. О том же говорят и 50 дукатов, отправленные Иосифом II Моцарту в качестве вознаграждения — сумма весьма внушительная, фактически, половина моцартовского годового оклада в Зальцбурге!

«Дуэль» виртуозов имела продолжение. Клементи пробыл в Вене почти полгода, до начала мая. И он, и Моцарт планировали дать большие сольные академии[ь]. Моцартовская состоялась 3 марта 1782 года, Вольфганг исполнил свой Концерт КУ175 с заново дописанной третьей частью (Рондо КУ 382), долго импровизировал и имел шумный успех. Клементи же в итоге покинул Вену, так ни разу и не выступив в большом публичном концерте. Позднее он делился своими воспоминаниями с берлинским композитором Людвигом Бергером: «Более всего меня поразило Аба^ю и множество вариаций, которые Моцарт импровизировал». На вопрос Бергера, обращался ли Клементи уже тогда с инструментом в своем теперешнем стиле (беседа состоялась в 1806 году), он ответил отрицательно и добавил, что «в те ранние времена предпочитал развивать навыки большой, блестящей игры, в особенности двойные пассажи и импровизационные вставки, и только позднее освоил певучий, благородный стиль, внимательно слушая тогдашних знаменитых певцов и используя постепенные многочисленные усовершенствования в фортепиано (особенно английских), чья конструкция ранее имела недостатки, почти полностью исключавшие певучую, связную манеру исполнения»[1"].

Соревнование с Клементи стало лишь небольшим эпизодом мо-цартовской биографии. Более серьезное значение имели регулярные публичные концерты взрослого Моцарта, а именно его венские абонементные серии в 1783-1788 годах. Вольфганг весьма детально сообщал о них отцу, так как они были наглядным свидетельством его творческого и финансового успеха.

Во время Великого поста и Адвента (месяц до Рождества) оперные спектакли не проводились, поэтому немало артистов оказывались без работы и могли распоряжаться своим временем[11]. Чаще всего концерты устраивались в театрах — Бургтеатре и Кернтнертор-театре. В этом случае учредитель концерта (сам исполнитель или импресарио) брал все финансовые риски на себя. Обычно объявлялась подписка на серию концертов, но бывали и отдельные концерты-бенефисы, к участию в которых приглашались коллеги, и «сборные» академии.

Помимо собственных концертов Моцарт, например, несколько раз выступал вместе с Алоизией Ланге:

> Вчера моя свояченица Ланге давала академию в театре, где я тоже

играл один концерт [КУ175 с новым финалом]. Театр был полон до отказа, и здешняя публика снова принимала меня так чудесно, что это доставило мне истинное наслаждение. Я ушел, но аплодисменты все

а *ОеШзсНйок.* 8. 184.

Ь См. Письмо от 23 января 1782 г. — *Впе/еСА* III. 8. 194.

с *ВеиКсНОок.* 8. 464.

с! О венской концертной жизни см.: *ВоЬЫпз Ьапёоп Н. С.* Могап. ТЬе воИеп уеаге 1781—1791.

не прекращались, и я вынужден был повторить рондо. Был настоящий шквал. Это хорошая реклама для моей академии, которую я дам в воскресенье 23 марта. [...] Ложа Глюка была рядом с Лангами[0].

Концерт 23 марта 1783 года также имел оглушительный успех. На нем присутствовал император Иосиф II:

> Он был доволен и громко аплодировал. У него есть правило посылать деньги в кассу до прихода в театр, иначе я с полным правом мог бы рассчитывать на большее. Его восхищение не знало границ, и он послал мне 25 дукатов[ь].

Выдержка из письма Моцарта к отцу показывает, что публичный концерт до некоторой степени уравнивал его посетителей. Император, несмотря на свой абсолютно исключительный статус, как и все простые смертные, посылал деньги в кассу, то есть покупал право присутствовать в зале. Всего за такой концерт Моцарт получал около 300 дукатов[с].

Программа концерта, так же как и всех моцартовских выступлений в Вене, включает только его произведения. При этом Моцарт заботится о разнообразии. В отличие от музицирования в частном кругу, на публичном концерте было не принято исполнять несколько произведений одного жанра подряд:

> Играли следующее: 1 - новая симфония для Хаффнера [КУ385]; 2 — мадам Ланге пела арию с 4 солирующими инструментами из моей мюнхенской оперы зе й радге регде! [ария Илии из «Идоменея»]; 3 —я играл 3-й из моих подписных концертов [КУ415/3786]; 4 — Адамбергер?[1] пел сцену... [КУ369]; 5 — концертная симфония из моей последней финальной музыки [КУ320, часть 3']; 6—я играл очень полюбившийся здесь концерт ех О [КУ175 с новым финалом, тот же, что и 11 марта]...; 7 — мадемуазель Тайбер пела сцену из моей последней миланской оперы РаПо, т 'аДгеио [Ария Юнии из «Луция Суллы»]; 8 —я играл*

маленькую фугу (в присутствии императора) и вариации на тему одной арии из оперы под названием «Философы» [«Мнимые философы» Дж. Паизиелло]. После этого я вынужден был играть снова. Играл вариации на тему арии Ипзег диттег РбЬе1 теШ из «Пилигримов из Мекки» [КУ455, опера К. В. Глюка]; 9 — Ланге пела мое новое рондо [КУ416]; 10— исполнялась последняя часть из первой симфоний.

а Письмо от 12 марта 1783 г. — *Bne/eCA* Ш. 5. 259.

Ь Письмо от 29 марта 1783 г. — *Bne/eCA* III. 8. 261.

с ТЬе Могап Сотрепдшт. Ор. ск. Р. 128.

Иоганн Валентин Адамбергер — тенор, учился в Италии, с успехом выступал в ряде итальянских театров, а в 1777-1779 гг. — в Лондоне. В 1780-м был приглашен в Вену, где стал самым высокооплачиваемым певцом немецкой труппы, потом перешел в итальянскую. На премьере «Похищения из сераля» Адамбергер исполнил роль Бельмонта, пел также партию Фогельзанга в «Директоре театра».

е Тереза Тайбер — певица-сопрано. Пела Блонду на премьере «Похищения из сераля». Тайбер училась у знаменитой итальянской примадонны-контральто Виттории Тези-Трамонтини. В 1778—1791 гг. входила в труппу Бургтеатра. В некоторых спектаклях «Дон Жуана» в Вене исполняла роль Церлины.

г-.
сч
ВИРТУОЗ
О
И
н
о
03
р
л
о
я
н

Таким образом, звучала музыка оркестровая, камерная вокальная и инструментальная: симфония, концерты, вариации и даже фуга. Вариации и, возможно, фугу Моцарт импровизировал, что обычно составляло кульминацию выступления, вызывая особый энтузиазм публики.

Концерты в Вене могли соседствовать с другими видами досуга, что придавало им более развлекательный характер — как, например, академии в зале городского казино *2иг Мек/^гиЬе* («У

мучного склада») на площади Нойер-Маркт (сейчас на этом месте расположен отель «Амбассадор»). В 1782 году Моцарт познакомился с весьма образованным любителем музыки Филиппом Якобом Мартином, обладавшим недюжинными организаторскими способностями. Тот создал музыкальное общество «Еженедельных концертов», которые как раз и проходили в этом зале. Они существенно отличались от торжественных и весьма церемонных концертов в Бургтеатре: «В соседних комнатах стоят наготове ломберные столы для всякого рода азартных игр, для коих каждый может приобрести *а сНсгеИоп* (сколько угодно) игральных фишек; общество по требованию обслуживается также всякого рода напитками и закусками»[3]. В этом зале состоялась серия из шести абонементных концертов Моцарта в феврале—марте 1785 года, на которых присутствовал его отец. Уже первый концерт собрал 150 подписчиков и имел большой успех. То, что академии проходили в зале, специально для этого не предназначенном, знаменательно по крайней мере по двум причинам. Во-первых, это свидетельствует о популярности публичных форм музыкальной жизни в Вене. Во-вторых — о том, что концерты еще не были такой строгой филармонической формой, какими они стали в XIX—XX веках.

Наряду с выступлениями в Бургтеатре Моцарт не избегал и более свободных форм публичного музицирования. Именно так, по-видимому, были обставлены концерты в венском парке Аугартен. До 1775 года этот парк имел статус императорских охотничих угодий. Потом Иосиф И в соответствии с проводимой им либеральной политикой приказал открыть его для публики. В здании фарфоровой мануфактуры, расположенной на его окраине, был большой зал, где стали устраивать академии. Музыка звучала не только в помещении, но и на открытом воздухе — так называемые *Ртmena(1когцег(е.* 18 августа 1782 года в парке были исполнены фрагменты «Похищения из сераля» в оркестровке для духового ансамбля[1]'.

Прекрасный концертный зал существовал в доме издателя и книготорговца Иоганна Томаса фон Траттнера. Еще в 1777 году он построил на площади Грабен большой особняк — Траттнерхоф (просуществовал до 1911 года), где с февраля по сентябрь 1784-го Вольфганг и Констанца снимали жилые комнаты. В это же время Моцарт дал в зале Траттнерхофа три концерта по подписке. Они собрали наибольшее число «держателей абонементов» — 176 человек, перечисленных Вольфгангом в письме к отцу. Среди них — известные покровители Моцарта: графиня Тун, баронесса Вальдштетген, граф Зичи, барон ван Свитен, а также

представители высшей венской знати — герцог Вюртембергский, князья Лихтенштейн, Ауэрсперг, Кауниц, Лихновский, Лобковиц, Эстергази, Харрах и др., послы России, Испании, Сардинии, Голландии, Дании, крупнейшие финансисты и политические деятели.

Очень популярные у венцев благотворительные концерты устраивало венское «Музыкальное общество» (*Топкйт{1ег-5оае1а1),* основанное еще

а *ШсоШ К* ВезсЬгейшпё етег Ке1$е дигсН ОешхсЫапс3 ипс! $сЬ\ус12 ип .1аЬге 1781. ВегПп и.

51еШп. Вй. IV. 5. *552,* Цит. ***по:Аберт* I, 2. С. 502.**

Ь *Ш%па11 Н. I.* ТЬе МохаЛ'в $1ерв. А Тгауе! СшЛе Гог Мимс Ьоуеге. 1МУ, 1991. Р. 47.

ь

в начале 1770-х годов. Здесь все — в том числе и Моцарт — выступали бесплатно, и сборы шли в помощь вдовам и сиротам музыкантов.

От того, в каком зале проходили концерты, во многом зависел и состав инструментов, сопровождающих, например, певца или солиста-инструменталис-та. Заслав, изучив многочисленные изображения XVIII века, сделал вывод, что в сравнительно небольшом салоне частного дома звучали, как правило, клавир, от трех до пяти струнных и от двух до пяти духовых. В более крупном зале дворца, любого другого большого здания, монастыря, ресторана, казино и пр. музыканты располагались, как правило, на невысокой платформе. Фортепиано — ближе к аудитории, чем оркестр (числом — около 15—20 человек). Наконец, в театрах оркестры были самыми многочисленными, в основном имели парный состав духовых и до десятка музыкантов на каждую партию струнных[3].

Каким был Моцарт-виртуоз? Ответ на этот вопрос дают в первую очередь клавирные и отчасти скрипичные произведения, то есть те, которые он писал в расчете на собственные силы. Они — главный источник, позволяющий делать вывод о моцартовском исполнительском стиле, хотя, конечно, такая реконструкция не может дать представления о живом процессе. Тем более что для Моцарта, как и для большинства музыкантов XVIII века, органичной составляющей любого исполнения была импровизация — вариаций на заданную тему, прелюдий и фуг, даже целых сонат. Он неоднократно упоминал в письмах, что играл все это на концерте *аиа бет Кор/,* то есть буквально «из головы». Рох-лиц описывал, как Моцарту довелось импровизировать в собрании не слишком сведущих любителей. Вряд ли история абсолютно достоверна, но все же «путь»

моцартовской импровизации, переданный в ней, заслуживает внимания:

> Он по обыкновению начал в медленном темпе, с простой мелодии и еще

более простой гармонии, и лишь постепенно они становились все более интересными, отчасти развиваясь и возвышаясь сами по себе, отчасти, чтобы слушатели не утрачивали интереса. [../В игре Моцарта появился огонь... Потом она стала серьезной и торжественной, появились неожиданные гармонии, напряженные и довольно сложные... Слушатели начали отвлекаться, Моцарт вполголоса их бранил по-итальянски. Но его гнев постепенно улетучивался... Он решил придать своим идеям более галантное направление и под конец перешел к мелодии песенки 1сИ к.1а%е сИг, популярной тогда на всех углах и перекрестках. Он исполнил ее грациозно, варьировал десять или двенадцать раз попеременно то с виртуозным блеском, то в духе нежной чувствительности — и на этом завершил игру[1]'.

Если сопоставить рассказ Рохлица с текстами записанных моцар-товских вариаций, то сомнения в его достоверности уменьшаются. Они часто выстроены именно так — от темы с простой мелодией и несложной гармонизацией к усложнению фактуры и виртуозному блеску, к минорной патетике и более изысканной гармонии, наконец, к медленной вариации («более серьезной и торжественной»). На приватном концерте, описанном Рохлицем, Моцарт, по-видимому, сыграл что-то типа свободной фантазии и вариационного цикла. Тот

а *2аз1ау» N.* Соп(ех< (ог Могай'з Капо Сопсейов // Могап'5 р1апо с о псе ПО', (ех1, соп!ех!.

тГегргеШюп. Ей. Ьу N. *2аз1а».* МюЬщап, 1996. Р. 13-14.

***Рохлин.* С. 90-91.**

т
г--
сч
ВИРТУОЗ
О
СО
Н
О
Р
Оч
О
со
н

же Рохлиц отмечал особый род моцартовского музыкального

остроумия и неистощимую фантазию:

> Когда он импровизировал за фортепиано, как просто ему удавалось разрабатывать тему так, что она выступала то в потешном, то в помпезном тоне, здесь дерзко и остро, там плаксиво и жалостливо и т. д. [...] Этим качеством в таком объеме не обладал ни один пианист ни до, ни после него. Я знаком с игрой большинства известных виртуозов на этом инструменте после Моцарта (за исключением Бетховена), я слышал множество великолепных выступлений, но ничто даже близко не напоминает это его неистощимое остроумие[a].

Импровизации Моцарта обычно производили на слушателей ошеломляющее впечатление. Во время своего первого пражского визита в связи с постановкой «Свадьбы Фигаро» в чешской столице 19 января 1787 года он дал академию в оперном театре, где была исполнена «Пражская» симфония КУ504, а также три импровизации, одна из них — на тему арии Фигаро *Коп рт апдгаг.* Впоследствии Нимечек так описывал реакцию публики:

> Никогда еще зал не был так переполнен, никогда не видел он более сильного и единодушного восхищения, чем то, каковое пробудила в слушателях игра Моцарта. Мы не знали, чем больше восторгаться — самими сочинениями или их исполнением; то и другое вместе оказывало на нашу душу совокупное воздействие, подобное сладкому колдовству! Напряжение публики дошло до предела и разрешилось бурей оваций — после того как в конце академии Моцарт в одиночку более получаса фантазировал за фортепиано. Воистину, эта импровизация превосходила все, что только можно ожидать от фортепианной игры: высшая степень композиторской искусности соединялась с совершеннейшим исполнительским мастерством[1]'.

К сожалению, мы не можем сегодня судить об этой стороне моцартовского дара. До нас дошла лишь одна фрагментарная запись органной импровизации Моцарта КУ528а (К⁶ АпЬ. С. 27.03), сделанная в том же 1787 году во время пражского визита. В N МА она опубликована в приложении к тому клавирных произведений[0], но не слишком высокие музыкальные качества зафиксированной импровизации вызывают сомнение в ее полном соответствии тому, что играл Моцарт. Ее источник — письмо Норберта Лемана, хормейстера монастыря Страхов в Праге, отосланное им Нимечеку в 1818 году. В нем Леман и сам признается, что обстоятельства не позволили ему записать то, что он слышал, в точности: «Я сконцентрировался изо всех сил на том, как он развивал тему, и был бы в состоянии проследить целое до самого окончания, но только тут подошел покойный хоррегент П. Лоэлиус. Он так отвлекал меня своими вопросами,

что я утратил нить, и как раз тогда, когда моя вниматель-

а Там же. С. 117.

Ь *Нимечек.* С. 40.

с См.: NN1^ IX, *Щ.* 27, Вй. 2. 8. 166-168.

т}-

г-~

С9

ность была всего необходимее»[3]. Впрочем, даже и более аутентичная нотная запись, если бы она существовала, вряд ли могла бы передать истинное искусство Моцарта-импровизатора.

Инструменталист или певец во времена Моцарта демонстрировал умение фантазировать и тогда, когда исполнял произведение, уже сочиненное и записанное. Он практически всегда дополнял и украшал его, иногда весьма существенно меняя мелодическую линию, фактуру и даже размеры композиции. И в вариациях, и, особенно, в концертах зоной импровизации были каденции. Чаще всего они сочинялись на ходу, а затем записывались. Не случайно в ряде концертов сохранилось по нескольку их версий. Главная задача каденций — показать техническое мастерство виртуоза.

Конечно, сложные в техническом отношении моменты встречаются отнюдь не только в каденциях. Ими изобилуют связующие построения и разработки, вариационные повторы, да и сами темы — как в быстром, так и в медленном темпе — очень часто требуют от пианиста крайне изощренной и тонкой техники. Виртуозность была родовым качеством и исполнительского стиля Моцарта в целом, и, соответственно, клавирных произведений, написанных им для концертных выступлений.

Оценивая клавирную игру с точки зрения педагога, он часто подчеркивал большое значение беглости, высоко ценил это качество. Он критиковал дочь аугсбургского клавирного мастера Штайна за то, что она утяжеляет руку: «Дочка мило играет, только ей еще недостает сешро (беглости)». Аналогичное замечание имеется в адрес дочери мюнхенского тайного советника Бранкаь. Моцарт настоятельно советовал своей сестре, разучивая сонаты Клементи, «не слишком утруждать себя», чтобы не испортить «хорошие, спокойные руки, чтобы руки не потеряли своей естественной легкости, гибкости и беглости»[0]. У него самого пальцы отличались исключительной подвижностью, отмеченной многими, в том числе и Нимечеком:

> У него были маленькие красивые руки. Во время игры на фортепиано они

столь естественно и мягко двигались по клавиатуре, что смотреть на них было наслаждением — не меньшим, нежели

слушать звучавшую музыку. Удивительно, как он умудрялся брать столько звуков, особенно в басу. Эту способность нужно приписать великолепной аппликатуре, которую он, по собственному признанию, выработал в результате усердного изучения баховских произведений[11].

В И РТУОЗ

Удивительная беглость (применительно к левой руке, то есть басу, — единственная в своем роде), тонкость и деликатность, речевая выразительность и чувство, в сочетании с богатством музыкальных идей и познаниями в композиции, — все эти достоинства захватывающе воздействовали на каждого слушателя и сделали Моцарта величайшим

е Там же. С. 36.

Он

Наннерль вспоминала, что после семи лет Вольфганг не упражнялся на клавире дома, только читал с листа новые произведения — и не более того[3]. Иными словами, каждодневных занятий, пианистической работы над концертной программой Моцарт не знал. Судя по всему, практически все технические проблемы были им решены в детстве раз и навсегда, и для того, чтобы «быть в форме», ему не требовались не только регулярные, но и вообще какие-либо специальные занятия на инструменте — качество, которое должно поразить любого практикующего сегодня музыканта-исполнителя.

Наряду с беглостью Нимечек подчеркнул также другие свойства, присущие исполнительской манере Моцарта, — *выразительность и вкус,* то, что сам композитор обозначал понятием *%и$ю* в противоположность чистой виртуозности. Именно это качество, видимо, привело в замешательство врача Йозефа Франка, пришедшего к Моцарту брать уроки:

> Я нашел Моцарта, маленького человека с большой головой и мясистыми руками, который принял меня довольно холодно. «*Теперь, — сказал он, — сыграйте мне что-нибудь». Я проиграл ему фантазию его сочинения. «Неплохо, — сказал он, к моему удивлению, — теперь послушайте меня». Какое чудо! Под его пальцами клавир стал совсем другим инструментом*[ь].

Отсутствие выразительности в игре было самым важным критическим замечанием, высказанным Моцартом по отношению к игре Клементи: «Он хороший чембалист. Этим все и сказано. У него хорошая правая рука. Его главные пассажи — терциями. Вкуса и выразительности ни на грош. Голая механика»[0]. Вкус и выразительность в понимании Моцарта (как, впрочем, и его отца) составляли надстройку над технически безупречной игрой.

Описывая свои занятия с Розой Каннабих, Вольфганг заметил, что ее подготовка не безупречна. И тут же разделил задачи: сперва — совершенствование техники, затем — все остальное:

> *Правая рука очень хороша, но левая, к сожалению, совсем испорчена [...]. Если бы я действительно был ее педагогом, то запер бы все ее ноты, закрыл бы клавир носовым платком и заставил бы ее упражняться правой и левой рукой, сначала совсем медленно, одни пассажи, трели, морденты ит.д.,до тех пор, пока рука не была бы полностью исправлена; только после этого я осмелился бы сделать из нее настоящую исполнительницу на клавире*[Л].

Нечто подобное писал и Леопольд, рассуждая о перспективах Вольфганга получить уроки в Париже в 1778 году: «Никто бы не отважился и никто бы не взял тебя, разве что это будет дама, которая уже *хорошо играет, дабы поучиться у тебя СтЮ,* а за эту работу дают хорошее вознаграждение»[0].

Играть без *$ш(о* — это, по мнению Моцарта, означает не чувствовать темпа, «самого необходимого, сложного и главного в музыке». «Я всегда точно соблюдаю темп», — писал он о себе самом, — и далее характеризовал манеру игры аугсбургских

а Заметки Наннерль для издательства Брейткопфа и Гертеля (1792), см.: *Bne/eCA* **IV 5.201—202.**

Ь Цит. по: ***Аберт*** **I, 2. С. 499.**

с Письмо от 16 января 1782 г. — *Bne/eCA* **III. 8. 192.**

*б***Письмо от 14 ноября 1777 г. —** *Bne/eCA* **II. 8.124. е Письмо от 16 февраля 1778** г. — *Bne/eCA* **II. $. 284.**

ь

пианистов: «Темп *гиЬаЮ* в Ас1а§ю, такой, когда левая рука ничего о нем не знает, они вообще постичь не могут. У них левая рука всегда отстает»[3]. Замечание Моцарта — прекрасный повод к размышлению для пианистов, опасающихся хоть в чем-то нарушить равномерную метрическую сетку и темповую однородность классической музыки. *КиЬаЮ* представляет собой то естественное и органичное отклонение от темпа в мелодии, которое, во-первых, не нарушает общего равномерного движения, а во-вторых, как раз и усиливает *выразительность.*

Под темпом у Моцарта понимается не «механическая» скорость, но чувство времени, позволяющее играть *отчетливо* и осмысленно. Иными словами, никакие виртуозные «сверхцели» не должны заслонять точности и аккуратности исполнения:

> Вообще, играть вещь быстро намного легче, чем медленно. Можно про

пускать в пассаже некоторые ноты, и никто того и не заметит. Но хорошо ли это? При большой скорости можно менять правую и левую руку, так что этого никто не увидит и не услышит, но хорошо ли это ? В чем состоит искусство чтения с листа (Рпта уША)? Вот в чем: играть пьесу в правильном темпе, как должно. Все ноты, форшлаги еГс., с подобающим выражением и §из(о, как написано, чтобы казалось, что тот, кто играет, сам ее и сочинилъ.

«Как будто сам сочинил» — ключевые слова, их можно считать исполнительским кредо Моцарта. Ему было легко этому следовать, потому что большинство своих клавирных произведений он играл сам. Для пианистов нашего времени задачу облегчает обращение к историческим инструментам, тем «хаммерклавирам», которые Моцарт так высоко ценил. Свойственный им особый тон, их механика, более легкая, чем в современных роялях, тембровая характерность регистров — основа, приближающая звучание моцартовских клавирных произведений к эстетическим представлениям самого композитора, к его пианистическому идеалу. Но сами по себе инструменты, безусловно, не обеспечивают ни выразительности, ни вкуса, за которые Моцарт ратовал. И конечно, не исключают исполнение его клавирной музыки на современных роялях. По-видимому, один из путей пролегает там, где тщательное изучение нотного текста соединяется с не менее скрупулезным анализом моцартовских высказываний — прямых и косвенных — обо всем, что связано с интерпретацией, а также с любовной

реконструкцией разнообразных деталей, позволяющих полнее и рельефнее очертить фигуру Моцарта-виртуоза.

В начале июня 1781 года, во время, когда решалась его судьба, оставаться ли ему концертмейстером на архиепископской службе в Зальцбурге или попытать счастья в Вене, между Моцартом и графом Арко-младшим состоялась знаменательная беседа. Вольфганг изложил ее самые важные моменты в письме к отцу:

> Когда он сказал мне: «Поверьте, ... слава человеческая здесь [в Вене]

очень коротка; поначалу все кругом тебя восхваляют, и заработать можно много — это правда, но как долго это продлится ? Через несколъ-

Письмо от 23—25 октября 1777 г. — *Bne/eOA* II. $. 83. Письмо от 17 января 1778 г. — *Bne/eCA* II. 8. 228.

Г-~
сч
ВИРТУОЗ
О
«
Н
О
<и
&
О-
о
со
н

ко месяцев венцам подавай что-нибудь новенькое», я ответил: «Вы правы, господин граф, но неужели вы полагаете, что я останусь в Вене?Да что Вы, я уже знаю, куда двинусь»[0].

В перспективе дальнейшей моцартовской судьбы реплики графа Ар-ко иногда выглядят своеобразным «пророчеством», как будто бы он предостерегал Моцарта, что карьера виртуоза да еще в столь ненадежном месте, как Вена, таит в себе множество опасностей. И все же Вольфганг не прислушался к его предостережениям, хотя они задели его за живое. Он решил сделать ставку на свой дар пианиста-виртуоза:

> Да, венцы действительно не привыкли церемониться — но ведь это

только в театре. Мою же специальность тут слишком любят, чтобы я не смог здесь как-то продержаться. Ведь здесь же настоящее царство клавира! И потом, даже если это и случится, так может только через несколько лет, никак не раньше. А тем

временем можно будет раздобыть себе и славу, и деньги[b].

то играл оцарт. Произведения, написанные Моцартом для клавишных инструментов, были теснейшим образом связаны с его исполнительской и педагогической деятельностью. Большинство создано для себя, адрес иных ясен из посвящений. Стимулом к появлению клавирных сонат, вариаций, концертов — основных жанров его клавирного творчества — в детстве и юности служили гастрольные поездки, прежде всего, два длительных путешествия в Париж (1763—1766; 1777-1778) и три — в Италию. В Вене, начиная с 1781 года, на первый план вышли абонементные концерты. Моцарт, как не раз отмечалось, практически ничего не писал впрок, про запас. Известны случаи, когда он завершал новый опус буквально перед самым выступлением. Зимой 1785 года Леопольд сообщал Наннерль из Вены:

> В эту пятницу вечером прошел первый концерт по подписке, где собра

лось много высокопоставленных персон. [...] Кроме симфонии пела певи-ца... две арии, потом был отличный Концерт Вольфганга, который копиист едва успел переписать к нашему приходу, поэтому у Вольфганга не было времени отрепетировать Рондо, поскольку ему пришлось просматривать партитуру[c].

Причина цейтнота — крайняя загруженность. Но факт остается фактом: большинство клавирных опусов Моцарта было создано в связи с конкретным поводом.

Жанр, наиболее тесно связанный с концертными выступлениями, — *вариации.* Моцарт писал их на протяжении всей жизни (сохранилось 14 самостоятельных полных циклов, не считая вариаций внутри сонат, а также ряда фрагментов). Первые относятся, вероятно, к концу 1765 — началу 1766

а Письмо от 2 июня 1781 г. — *Bne/eOA* III. 5. 124.

Ь 1Ы<1. 3.125.

с Письмоот 14февраля 1785 г. — *Bne/eOA* III. 8. 372—373.

00

г-

гч

года, когда Моцарты посетили Голландию. Ремарка Леопольда, внесенная в их издание, типична для рекламного стиля, которым сопровождались все выступления Моцарта-вундеркинда: «Следующие восемь вариаций... написаны прославленным юным композитором И. Г. В. Моцартом в возрасте девяти лет»[a]. Оба цикла сочинены на темы голландских песен: первая принадлежит Кристиану Эрнсту Граафу (КУ24), вторая — популярная народная «Виллем ван Нассау» (КУ25)[b]. В этом также проявилась предусмотрительность Леопольда, сделавшего ставку

на патриотические чувства голландцев. Его надежды оправдались: вариации были изданы в Амстердаме или Гааге 7 марта 1766 года. Последние вариации КУ613 на тему из зингшпиля *Бег йитте СаП-пег* («Глупый садовник») Эмануэля Шиканедера с музыкой Бенедикта Шака и Франца Герля написаны между 8 марта и 12 апреля 1791 года, когда уже возник замысел «Волшебной флейты».

Для Моцарта — совершенно в духе времени — собственные вариационные циклы были прежде всего одной из форм *импровизации.* Обычно он сочинял их на ходу на концерте и лишь спустя какое-то время записывал, окончательно отделывая композицию. Известно, например, что самые популярные его вариации — на тему ариетты из оперы Глюка «Пилигримы из Мекки»[c] КУ455 — были им сыграны «на бис» на концерте 23 марта 1783 года. Окончательная редакция возникла позже: сам композитор занес их в собственный Каталог 25 августа 1784 года, то есть спустя полтора года после концерта[11]. Но пограничное положение вариаций между композицией и импровизацией имело и оборотную сторону. Некоторые циклы так и не были зафиксированы в нотах и до нас не дошли[e].

Импровизационность проявлялась и в том, что вариации могли существовать в разных письменных и исполнительских версиях. Например — КУ179/189а, на тему из концерта для гобоя и струнных И. К. Фишера. Моцарт охотно играл целиком все двенадцать, но мог ограничиться и частью. Во время визита к герцогине Шабо в Париже он, раздосадованный невниманием сиятельной публики, исполнил только половину[1]. Конечно, в данном случае свою роль сыграли конкретные обстоятельства, но все же полудюжина вариаций вместо дюжины — вполне приемлемый вариант. 29 ноября 1777 года в письме к отцу Вольфганг сообщал, что отдал переписать шесть самых легких вариаций из этого цикла для юного Карла Августа, внебрачного сына мангеймского курфюрста Карла Теодора, выдав их за специально сочиненные[8]. Ясно, что вариации не бы-

а Цит. по: IX, M& 26. 3. 3.

Ь Эта тема использована также в «Музыкальной галиматье» КУ 32.

с Курт фон Фишер в предисловии к соответствующему тому NMA подсчитал, что эти вариации с 1784 по 1810 год были изданы более двадцати раз. Известны также 11 рукописных копий. См.: ***ИяскегК*** *уоп.* \Ьпуоп // **NMA, IX, 26. 5. VII.**

б **Собственноручный Каталог Моцарта см.:** ***Bne/eCA*** **III. 5. 321.**

е Например, Вариации на русские мелодии к венскому визиту великого князя Павла Петровича, о которых упоминается в письме к отцу от 24 ноября 1781 г. (см.: *Bne/ eCA* III. 8. 177), Вариации, сыгранные во время соревнований с Клементи 24 декабря 1781 г., вариации на тему арии Фигаро *Шп рш апйгш,* сыгранные в Праге на концерте 19 января 1787-го, Вариации на канцонетту певца Майкла Келли (на стихи Метастазио) *Сга&е аЋГщапт шог,* часто исполняемые в концертах (см. примечания А. Эйнштейна к КУ532 в КУ[5]. 5. 682).

Г См. письмо от 1 мая 1778 г. — *Bne/eCA* II. 8. 192.

8 Письмо от 29 ноября 1777 г. — *Bne/eCA*, II. 8. 154.

Сз

Р-

С4

ВИРТУОЗ / *Что играл Моцарт ?*

О

«

н

о

р

о

и

н

ли для Моцарта формой до конца «сделанной», орик'ом в полном смысле этого слова. Поэтому понятие «уртекст» в применении к ним, по мнению редактора тома вариаций в NMA, в принципе стоит под вопросом[3].

Наконец, импровизационность нашла выражение в фактуре и композиции вариаций. Фактурные фигуры здесь близки тем, которые Моцарт использовал в каденциях своих концертов и, по-видимому, в импровизациях. Уже в раннем цикле КУ25 появляются своеобразные «вставки», например, фермата на кадансовом обороте. Они — на манер оперных каденций — предполагали импровизированную клавирную «колоратуру». В вариациях на тему романса *]е хии ЫМог* из комедии «Севильский цирюльник» А. Л. Бодрона КУ 354/299а (Париж, 1778) такая вставка в восьмой вариации названа *сарпсе.* Моцарт очень ценил этот цикл, исполнял его во время академии в Кернтнертор-театре 3 апреля 1781 года. Есть виртуозные вкрапления и в других сочинениях, написанных в первые венские годы[ь]. В цикле на тему ариетты *Шоп йогта 'n* они столь велики, что даже изменяют структуру некоторых пьес.

Виртуозность присуща и другим венским вариациям 1780-х

годов, даже тем, что созданы скорее в инструктивных, педагогических целях. Восемь вариаций на хор П/ем *й'атог* из оперы Гретри «Самнитские браки» КУ 352/374с предназначались для первой высокопоставленной ученицы, которой Моцарт обзавелся сразу же после приезда в Вену — графини Марии Каролины Румбек. В них можно обнаружить все технические сложности, характерные для парижских циклов: гаммы, трели, ломаные октавы, игра «через руку» (правда, без каден-ционных вставок). И все же вариации на темы из опер Паизиелло и Глюка — их Моцарт, как было сказано выше, импровизировал на концерте 23 марта 1783 года, — содержат более широкий арсенал технических эффектов, включая обширные «неметрические» каденции, придающие им концертный блеск. Впрочем, и остальные вариационные циклы, написанные в Вене, — не что иное, как яркие концертные пьесы.

В отличие от вариаций *клавирные сонаты* с импровизацией никак не связаны. Впрочем, по-видимому, были и исключения. В одном из писем Моцарт описывает академию, прошедшую с большим успехом в Дворянском собрании Аугсбурга 22 октября 1777 года: «...после симфонии — концерт для трех клавиров. Господин Деммлер играл партию первого, я — второго, а господин Штайн — третьего. Затем я один сыграл сонату *ех й* [написанную] для Дюрница, затем мой концерт *ех В,* затем опять один совсем на органный манер фугу *ех С-ттог* и сразу же так, из головы, великолепную сонату *ех С-та}ог* с рондо в конце [подчеркнуто нами. — *И. С., П. Л.]»*[с].

а *ЯзсНег К. уоп* \Ьпуог1 // NMAIX, 26. 5. VII.

Ь Раньше считалось, что все вариации на французские темы были написаны Моцартом

в Париже (КУ[6]). Кроме 12вариаций на романс *ЕезшзПпАог* — 12 вариаций *Ы С* на французскую песню *АН, уоиз <Ига1-}е Маmап* КУ265/300е; 12 вариаций *т Ез* на французскую песню *1,а ЬеИе Рган$о1$е* КУ353/300Г; 9 вариаций *т С* на ариетту *Ызоп АогтаМ* из зингшпиля «Жюли» Н. Дезеда КУ 264/315Й. На сегодня установлено, что записаны они были уже в Вене, в 1781 — 1783 гг. См.: *Копгай.* 8. 346. Моцарт, конечно, мог импровизировать их, однако, неясно, где и когда: публичных концертов он не давал, а каких-либо упоминаний в письмах из Парижа об этих вариационных циклах тоже нет.

с Письмо от 23—25 октября 1777 г. — *Впе/еОА* II. 8. 84. Иоганн Михаэль Деммлер — органист

городского собора. О И. А. Штайне, мастере по изготовлению клавишных инструментов, речь шла уже неоднократно. Он был также неплохим пианистом. В письме

упомянуты: Концерт для трех клавиров с оркестром Р-с1иг КУ 242, Концерт КУ 238 — оба написаны зимой 1776 г. в Зальцбурге, в преддверии путешествия, а также Соната КУ 284/2056.

Что за фуга и что за соната? Законченной органной фуги с-шо11 у Моцарта нет. Незадолго до этого концерта в монастыре Св. Креста он блестяще импровизировал фугу на органе, вызвав всеобщее восхищение. Однако описывая этот случай отцу, Моцарт называет другую тональность: «Один из духовных дал мне тему. Я повел ее погулять и в середине (фуга шла ех § тшог) начал играть в мажоре нечто совсем веселое, но в том же темпе. Потом, наконец, снова вернулся к теме, но наоборот [в обращении]»[3]. Сымпровизированная соната, упомянутая в письме, совпадает по тональности с Сонатой № 7 КУ 309/2846, но та была сочинена позже в ноябре—декабре 1777 года в Мангейме. Так что, по-видимому, Моцарт действительно сочинил на ходу три части некой С-с1иг'ной Сонаты, известной только по его письму. Может быть, эта «заготовка» и легла в основу будущей мангеймской Сонаты, однако судить об этом определенно нельзя. То, что Моцарт импровизировал фугу, вряд ли было для слушателей фактом экстраординарным. Такие навыки были тогда важнейшей частью не только искусства, но просто служебных обязанностей органиста. Все это имело вековую традицию, куда Вольфганг успешно вписался. Что же касается игры «из головы» сонаты, тут случай гораздо более редкий, так как речь идет о жанре относительно новом, и умение импровизировать его не стало обычаем и в более позднее время. Тем не менее, Моцарт вряд ли вводил отца в заблуждение: на концерте соната действительно была сымпровизирована.

Вообще, сонаты тогда вряд ли в полной мере считались концертным репертуаром. На больших публичных академиях Моцарт, если и играл соло — без сопровождения оркестра, — то, как правило, импровизировал: либо вариации, либо нечто вроде фантазии. Сонаты писались в первую очередь для изданий и предназначались для домашнего музицирования многочисленным любителям игры на инструменте, или в качестве инструктивных пьес, создаваемых педагогом-виртуозом для своих учеников. С ходу оценить композиционное мастерство в сонате мог только коллега-профессионал, поэтому если их и исполняли в концерте, то в узком кругу, среди своих.

Известно 18 полных циклов, созданных композитором в разное время — не считая ранних детских опытов, зафиксированных в Нотной тетради Наннерль[ь] и Лондонской тетради эскизов, где также немало сонатных А11е§п. К клавирной

сонате Вольфганг обратился относительно поздно — в возрасте девятнадцати лет: [1]

• *конец 1783 года, Линц*: (№ 13) B-c1иг КУ 333/315c;

• *14 мая 1784 года, 20 мая 1785 года, Вена*: соната КУ457 (№ 14) и фантазия c-to11 КУ475;

• *10 июня 1786 года, 3 января 1788 года, Вена:* (№ 15) P-биг (I и II части - КУ533), III часть - КУ494;

• *июня 1788 года:* (№ 16) C-c1иг КУ545;

• *февраль 1789года, Вена:* (№ 17) B-биг КУ570;

• *июль 1789года:* (№ 18) O-биг КУ576[a].

Как видно, сонаты появлялись нерегулярно: в начале 1775 года, когда Моцарт ставил в Мюнхене «Мнимую садовницу» (шесть); в парижском путешествии 1777-1778 годов (три), во время поездки в Зальцбург или сразу по возвращении в 1783-м (четыре); в 1782—1789 годах в Вене (пять). И еще, все моцартовское сонатное наследие делится на две равные части по девять — до переселения в Вену и после.

Клавирные сонаты Моцарта практически в полном объеме востребованы в педагогическом и концертном репертуаре и сегодня, они переиздаются и все вместе, и по отдельности в разного рода сборниках и хрестоматиях, а значит, знакомы большинству музыкантов, что называется, до последней ноты. Вместе с тем долгое время существовало немало проблем «доинтерпрета-ционного» уровня. Некоторые из них весьма прочно укоренились в сознании. В первую очередь, это проблемы датировки и, соответственно, нумерации сонат. Вплоть до середины 1970-х годов считалось, например, что в Париже Моцарт написал не только Сонату КУ310/3000, но и три последующие — КУ33О/3ООЬ, 331/3001 и 332/300к. Так утверждалось, в частности, еще в монографии Аберта, причем на основе этой датировки ученый делал весьма далеко идущие выводы, касающиеся стиля сонат[b]. Эта же датировка воспроизведена и в издании Указателя Кёхеля под редакцией Эйнштейна (1936) и его последующих переизданиях. В русском переводе абертовской монографии этот факт оставлен без комментариев, поэтому до сих пор это заблуждение еще чрезвычайно широко распространено.

Как в действительности обстоит дело? Как соотнести появление сонат с тем фактом, что в Париже Моцарт не имел никаких договоренностей об издании сонат и практически не участвовал в приватных концертах музыкантов? Исследование моцартовского почерка[c], бумаги и водяных знаков[11] бесспорно доказали, что эти знаменитые произведения не могли появиться *раньше* 1780 года, а скорее всего — в 1783-м, то есть уже в Вене

или во время длительного визита

а Плат и Рем, издатели клавирных сонат в ЫМА, высказывают предположение, что утрачена еще одна моцартовская серия из шести сонат, также написанных в Мюнхене в 1775 г.

В феврале 1800 г. Наннерль прислала в издательство «Брейткопф и Гертель» письмо о том, что у нее есть рукописи фрагментов трех сонат Моцарта. Существует еще один фрагмент сонаты, который может быть также отнесен к этому времени. См.: *Р1а\Н IV., ЯеНт IV.* \ЪтоП // NMAIX, \^. 25, Вй. 1. 5. X.

Ь *Аберт* I, 2. С. 239, 258. На основе неверной датировки Аберт строит свой анализ Сонаты

А-ёиг КУ 331. Ряд ее качеств (все части написаны в одной тональности, в цикле отсутствует сонатная форма, финал — «французское рондо, но с живописным уточнением аИа Тигса») кажутся ему признаками скорее сюиты, чем сонаты. Вывод: на замысел Сонаты оказала влияние парижская клавирная мода.

с *РШИ IV.* 5шШеп гиг МогаП-Аи1о§гарЫе II. ЗсЬпАсЬгопоК^е 1770-1780// М.1 1976/77. 5. 171.

***б Тузоп.* Р. 229—231. Этот факт освещен также в Предисловии Плата и Рема к изданию сонат**

вКМА.

четы Моцартов в Зальцбург. Тогда Моцарт активно утверждал в Вене свой статус пианиста-виртуоза, давал много академий и имел много учеников. Еще один дополнительный аргумент — издание трех сонат в Вене у Артариа в 1784 году. Известно, что Моцарт, если речь шла о камерной музыке, обычно предлагал издателю произведения, законченные только что или незадолго до этого, и никогда — шестилетней давности. Что до истории возникновения единственной парижской Сонаты Моцарта а-то11 КУ 310/3006, она пока вообще не прояснена, и вряд ли **стоит** увлекаться биографической аргументацией (связь со смертью матери), от которой предостерегал еще Эйнштейн.

Только во второй половине 1780-х годов удалось уточнить время сочинения серии первых шести сонат: это не конец 1773-го и начало 1774-го, как считали Визева и Сен-Фуа, и не весна 1774-го, как полагал Г. Деннерляйн, автор работы «Неизвестный Моцарт»[3], а период более поздний — начало 1775 года, а значит, место сочинения — не Зальцбург, а Мюнхен. Казалось бы, так ли уж значимо расхождение в один год? Однако для пытливого интерпретатора очень важен не только текст, но и контекст, в котором то или иное произведение создавалось. Тем более когда

речь идет о столь интенсивно развивавшемся художнике, как Моцарт.

Сам Моцарт в письмах нередко называл свои шесть сонат «трудными». По сравнению с последующими его опытами в этом жанре такое определение, правда, можно в полной мере отнести разве что к О-биг'ной, так называемой Дюрниц-сонате, которую Моцарт написал по заказу музыкального дилетанта, а в прошлом армейского офицера барона Таддеуса фон Дюрница из Мюнхена. Размах и рыцарственное величие первой части, разнообразие и изобретательность финальных вариаций выдает ее концертное предназначение. Сложность остальных пяти сонат не так очевидна. Моцарт мог характеризовать их как «трудные» по двум причинам. Во-первых, по сравнению с аналогичными клавирными опусами того же И. К. Баха они действительно более сложны. Во-вторых, сам композитор не раз играл их вместе как единый «сверхцикл», что, безусловно, усложняло задачу: «Здесь [в Аугсбурге. — *И. С., П. Л.]* и в Мюнхене я часто играл все мои 6 сонат наизусть [...] Последняя *ех* Д... на фортепиано Штайна... прошла бесподобно»; «Сегодня играл все шесть моих сонат у Каннабиха»[ь].

Об обстоятельствах сочинения и о судьбе остальных сонат сохранились лишь фрагментарные сведения. О каких-то известно довольно много, о других — крайне мало. Из двух мангеймских сонат (№ 7 *т С* КУ309/284Б и № 8 *т* Д КУ311/284с) история первой, пожалуй, документирована детальнее. Эта Соната известна под названием «Каннабих-сонаты», так как Моцарт написал ее для дочери своего друга и мангеймского покровителя Каннабиха[0]. Причины, побудившие написать Сонату, и ход работы над ней он объяснил отцу в ряде писем:

> Я целыми днями у Каннабиха. [...] Он много мною занимается. У него доч

ка, которая весьма мило играет на клавире, и для того, чтобы с нею подружиться, я работаю над сонатой для м-ль дочки, которая уже вся готова вплоть до рондо. Когда я закончил АИеуго и Апдапге, я принес их и сам сыграл.

а См.: *йеппеНет Н.* Эег ипЬекапгИе МогаП. 1_рг., 1955. 5. 30 ГГ. На нее ссылается Константин Саква в своих Примечаниях к тексту Аберта. См.: *Аберт* I, 1. С. 510.

Ь Письма от 17 октября и 4 ноября 1777 г. — *Bne/eCA* II. 5. 69, 101.

с Вольфганг был и раньше знаком с Каннабихом. Они встречались в 1763 г. в Шветцингене,

в 1766-м — в Париже. См.: *С1ш Р.* Могап апё Н15 Спс1е. Ор. сп. Р. 35.

Папа не может себе представить, что за успех имела эта соната <…>. Сегодня у Каннабихов до полудня написал Рондо к сонате для м-ль дочки[0].

Леопольд просит сына сделать копию Сонаты для Наннерль на листах малого формата, чтобы их легче было пересылать по почте. Вольфганг с готовностью соглашается и в письме от 14 ноября уточняет: «Три дня назад я начал учить эту сонату с м-ль Розой; сегодня первое А11е§го уже готово. АпбагИе дается нам с трудом, так как оно полно экспрессии и должно быть сыграно точно — с *§изю, [опе* и *р 'шпо* там, где [они] стоят. Она очень способная и учит очень легко»[6].

Знакомые Моцарта в Мангейме находили, что Соната, особенно ее медленная часть, прекрасно передает характер Розы Каннабих. Леопольд одобрил новое сочинение, заметив: «В нем есть что-то от вычурного мангейм-ского вкуса, но самую малость, так что твоя хорошая манера не испорчена»[0]. 26 января Наннерль с успехом сыграла Сонату в Зальцбурге, о чем отец также сообщил сыну.

Сведения еще об одной Сонате — О-биг КУ311/284с, также написанной в Мангейме, напротив, крайне скудны. Они обнаружились там, где их меньше всего можно было бы ожидать — в письмах к аугсбургской «кузиночке» Анне Марии Текле. В потоке легкомысленного флирта и словесной игры, которыми полны эти письма, проскользнули два замечания о какой-то сонате:

> Я очень прошу ее [мадемуазель Йозефу Фрайзингер] простить меня за

то, что до сих пор не послал ей обещанную сонату, но непременно пошлю, как только смогу (5ноября 1777года). <…>

… поймите меня, с сонатой нужно еще немного потерпеть. Если б это было для Сеструхи, то было бы уже давно готово… И кто знает, помнит ли еще мадемуазель Фрайзингер об этом… Независимо от того я все же сделаю ее как можно скорее, приложу к ней письмо и попрошу мою дорогую Сеструху все это исправно передать[11].

Можно предположить, что Вольфганг ведет речь как раз о Сонате КУ311/284с. Семейство Фрайзингер — знакомые Моцартов. Отец, придворный советник, учился в одной школе с Леопольдом. Две его дочери, Йозефа и Юлиана, играли на клавире. Других документальных подтверждений того, что Соната, причем именно эта, была действительно отослана в Аугсбург, обнаружить не удалось.

Еще одна ученица, теперь уже венская, вдохновила Моцарта на создание сонаты, далеко выходящей за рамки педагогического

репертуара. До-минорная Соната (КУ475) и фантазия (КУ457) посвящены Терезе фон Трат-тнер, супруге хозяина того самого Тратгнерхофа, где Вольфганг и Констанца жили с января по сентябрь 1784 года. Время, проведенное в этом доме, было для Моцарта одним из самых плодотворных и счастливых. Родился сын Карл

а Письма от 4 и 8 ноября 1777 г. — *Bne/eCA* II. 8. 100,109.

Ь Письмо от 14 ноября 1777 г. — *Bne/eCA* II. 8. 124.

с Письмо от 11 декабря 1777 г. — *Bne/eCA* II. 8. 181—182.

∂ Письма от 5 ноября и 3 декабря 1777 г. — *Bne/eCA* II. 8. 105—106; 164 (перевод иит. по:

Вольфганг Амадей Моцарт. Письма. Цит. изд. С. 392-393, 397).

Томас (его крестным был Траттнер[3]), в концертном зале Траттнерхофа 17, 24 и 31 марта с огромным успехом прошли концерты по подписке, были написаны фортепианные гонцерты КУ449, 450, 451, 453, Квинтет для фортепиано и духовых КУ452, Соната для скрипки и фортепиано КУ454. И в случае с «Каннабих-сонатой», и в отношении Сонаты и фантазии, посвященных Марии Терезе фон Траттнер, речь не может идти о каких-то узко «инструктивных» дидактических произведениях. В первую очередь из-за их масштабности, в особенности цикла КУ457—474. То, что сам композитор мыслил Сонату и фантазию как единый цикл, вряд ли может вызывать сомнение, так как именно в таком виде в 1785 году он предложил его для публикации Артариа. Кроме того, Моцарт играл с-то1Гную Сонату и фантазию в собственных концертах — например, спустя пять лет после создания в Лейпциге 12 мая 1789 года[ь]. Известно, что он обращался к ранее написанным вещам только тогда, когда их по-настоящему ценил.

ВИРТУОЗ / *Что играл Моцарт ?*

О

«

н

о

сх

о

и

н

Обстоятельства создания четырех последних сонат (1788—1789) прояснены слабо. Уточнение «Маленькая клавирная соната для начинающих», которое композитор сделал в собственном Каталоге к Сонате С-биг КУ545 (26 июня 1788 года) недвусмысленно указывает на ее педагогическое предназначение.

Однако конкретный «адрес» неизвестен. Соната № 17 B-биг КУ570 (февраль 1789 года, Вена) была самим Моцартом обозначена как «Соната для одного клавира», однако ее первая публикация (посмертная) — в 1796 году в издательстве «Артариа» — представляет собой камерную версию для скрипки и фортепиано. Конрад высказал предположение, что партия скрипки была приписана уже *роз(/ас(ит*[с]. Наконец, история знаменитой О-биг'ной Сонаты КУ576 (июль 1789 года) также покрыта тайной. Одно из наиболее совершенных творений Моцарта не было издано при его жизни (первая публикация — 1805 год), оно не оставило никаких следов и в переписке. Мало что можно сказать и о Сонате Р-биг КУ533 (I и II части) и КУ494 (III часть) кроме того, что Моцарт сам объединил эти части, возможно сочиненные порознь, для издания 1788 года. Так что поздние сонаты (за исключением «Сонаты для начинающих») — по крайней мере, в рамках известных на сегодняшний день фактов, — стоят в ряду клавирного наследия Моцарта особняком. Значит ли это, что Моцарт нарушил исконное для XVIII века правило не писать «в стол»? Однозначно ответить на этот вопрос невозможно. Скорее всего, какие-то конкретные планы у него все же имелись, но не осуществились и поэтому нам неизвестны.

Клавирные концерты занимают в творчестве Моцарта вершинное положение — это отмечено многими учеными. Он писал их на протяжении 24 лет: [2]

• *январь 1776года, Зальцбург:* КУ238 B-биг№ 6;

• *февраль 1776 года, Зальцбург:* Концерт для 3 клавиров («Лодрон-концерт») КУ242 Р-йиг; № 7;

• *апрель 1776 года, Зальцбург:* КУ246 С-с1иг («Лютцов-концерт»), №8;

• *январь 1777года, Зальцбург:* КУ271 Ез-ёиг («Женомм-концерт») №9;

• *начало 1779 года, Зальцбург:* Концерт для 2 клавиров КУ365/316а E$-<3иг № 10;

• *19 октября 1782 года, Вена:* Рондо КУ386 А-с1иг

• зима 1782/83 года, Вена: КУ414/386а, 385р) А-Фдг, №12;

• зима 1782/83 года, Вена: КУ413/387а Р-с1иг, № 11;

• *начало 1783 года, Вена:* КУ425/3876 С-<1иг, № 13;

• *9 февраля 1784 года, Вена:* КУ449 E$-c1иг, № 14;

• *15марта 1784года, Вена:* КУ450 B-биг, № 15;

• *22 марта 1784 года, Вена:* КУ451 О-биг, № 16;

• *12 апреля 1784 года, Вена* КУ453 О-биг, № 17;

• *30сентября 1784года, Вена:* КУ456 B-диг, № 18;

• *11 декабря 1784 года, Вена:* КУ459 Р-с1иг, № 19;

• *10 февраля 1785 года, Вена:* КУ466 (1-шо11, № 20;

• *9 марта 1785 года, Вена:* КУ467 С-биг, № 21;
• *16декабря 1785года, Вена:* КУ482 Ек-биг, № 22;
• *2марта 1786года, Вена:* КУ488 А-биг, № 23;
• *24марта 1786 года, Вена:* КУ491 с-шо11, № 24;
• *4 декабря 1786года, Вена:* КУ503 С-биг, № 25;
• *24 февраля 1788 года, Вена:* КУ537 Э-биг, («Коронационный») №26;
• *5января 1791 года, Вена:* КУ595 В-биг, № 27.

Перу Моцарта в целом принадлежат 30 клавирных концертов, из них по одному — для двух и трех клавиров с оркестром. Двадцать три — оригинальные, остальные (почти четверть) представляют собой транскрипции отдельных частей или целых чужих сонат. За редким исключением, он писал все для собственных выступлений, иногда, судя по посвящениям, — для педагогических нужд. Этим концерты отличались от оркестровых и камерных сочинений. И этим же они были близки сонатам и вариациям.

Для возвышения концертов в иерархии инструментальных жанров существовали определенные предпосылки. Одна из них — широкое распространение публичных концертов и в крупных центрах, и в небольших городах. Исполнители на клавире все более и более решительно теснили на концертной сцене скрипачей и других инструменталистов, и даже певцов. Гастроли Моцарта-вундеркинда, его позднейшая концертная деятельность находились в фарватере этого потока, а он захватил и музыкантов-профессионалов, и любителей самого разного уровня и социального статуса. Среди тех, с кем Моцарт был знаком, с кем соревновался в искусстве игры, кого учил, — виртуозы-профессионалы Муцио Клементи, Иоганн Вильгельм Хесслер, Игнац Франц Бееке, Роза Кан-набих, Виктория Женомм, Мария Тереза фон Парадиз, Мария Анна Штайн, Иоганн Непомук Гуммель, юный Бетховен, а рядом — выступавшие в концертах

графиня Антония Мария Йозефа Лодрон и ее дочери, прекрасные пианистки-любительницы, моцартовские ученицы Йозефа Барбара Ауэрнхаммер, Мария Анна Барбара Плойер и многие другие. Назвав клавирный концерт *$ком> p1есе,* Флотхаус, безусловно, прав: никакой другой жанр не давал такой простор для выявления виртуозных возможностей солиста[3].

Другая предпосылка — особенности самого инструмента. Фортепиано к 1770—1780-м годам стало отодвигать на второй план другие клавишные инструменты. Только оно было паритетным оркестру по «массе» звучания и объему голосов, прекрасно контрастируя ему по тембру, что давало возможность для самых разнообразных фактурных и композиционных

сочетаний. Помимо этого, как и все клавишные, оно могло «аккомпанировать само себе», что давало возможность в сольных фрагментах играть и мелодию, и сопровождение[ь].

Наконец — мода на клавир, которая распространилась и на жанр концерта. В статье из последнего издания *Тке /*Уен-' Сгоге *ИкИопагу* приведена весьма показательная статистика. В 1762 году тематический Каталог издательства «Брейт-копф» в включал 177 скрипичных и 105 клавирных концертов с оркестром. В новом списке 1787 года соотношение уже совсем иное: 270 скрипичных и 393 клавирных[0]. Таким образом, количество первых выросло чуть более чем в полтора раза, а последних — в три с половиной. Причем спрос совершенно очевидно определял предложение. Перечень композиторов, отдавших дань этому жанру, тоже обширен. Вслед за И. С. Бахом (он, фактически, его изобрел, оттолкнувшись от скрипичных образцов) концерты писали все его сыновья, в первую очередь — Карл Филипп Эмануэль (в Берлине) и Иоганн Кристиан (в Лондоне). В Германии — представители мангеймской школы Иоганн (Ян) и Карл Стамицы, Кристиан Каннабих; в Англии (кроме Баха) — Иоганн Самуэль Шретер; в Австрии — Матиас Георг Монн (он, по-видимому, был первым венским автором концертов), Иоганн Шоберт, Георг Кристоф Вагензайль и его ученик Йозеф Антонин Штепан, Карл Диггере фон Диттерсдорф, Йозеф Гайдн, Леопольд Кожелух. Италия привычно отдавала первенство скрипичным концертам, а Франция — новоизобретенному жанру концертной симфонии. Моцарту было знакомо многое из концертного репертуара: что-то он играл еще в детские годы, что-то слышал. Он наверняка знал концерты Вагензайля (в поездке 1762 года Леопольд приобрел в Вене около двух десятков партитур)[11], И. К. Баха, Шоберта, мангеймцев, некоторых итальянских мастеров. Генетические связи ученые находят и с концертами Ф. Э. Баха[0].

Из перечня, приведенного выше, видно, что Моцарт не писал концертов «в пути», даже тогда, когда активно выступал. Все они сочинялись дома — в Зальцбурге (1767-1779) и в Вене (1782-1791). Большинство ранних концертов возникают в преддверии гастрольных поездок. Концерты-пастиччо — перед Веной, куда Вольфганг с отцом отправились 11 сентября 1767 года. Транскрип-

а *ЛогИшз М.* Могапз Юау1егкопгеПе. МйпсЬеп, 1998. 8. 13.

Ь *Эйнштейн.* С. 275; *Яоеёег М. Т.* Паз Копгей. НапбЪисЬ дег тизИсаИзсЬеп Саиивдеп. ЬааЬег-

\Ыав, 2000. 8. 97.

с См.: *Еяеп С.* Со псе По: сотрозШоп, регГогтапсе,

сНззеттабоп // ТЬе Сгоуе Оюйопагу

оГМизю апО Мизклап, 2пс1 ей., 2001.

6 **В письме к Хагенауэру от 10 ноября 1762 г. Леопольд писал: «Приобрели немало новых**

концертов. 10 уже переписано и скоро будут готовы еще 12. Все Вагензайля». См.:

***ВНе/еСА* 1.8.61.**

е *Эйнштейн.* С. 278—279; *&eyen5 /. Я.* ТЬе 1шроПапсе оГ С. Р. Е. ВасЬ Гог Могап'з Р1апо

СопсеЛоз // Могагг'з р1апо сопсеПоз: гехг, соп(ех1, пПерггеГаООп. МюЫвап, 1996. Р. 7-18.

шш во согатам И. К. Баха — перед третьим итальянским путешествием. Обе серии можно считать следствием большого лондонского путешествия. В первой (КУ37, 39—41) использованы отдельные части сонат для клавира «в сопровождении скрипки» композиторов, с которыми Моцарт познакомился тогда же в Париже — Иоганна Шоберта, Леонци Хонауэра, Иоганна Готтфрида Эккарда, Германна Фридриха Раупаха и Филиппа Эмануэля Баха. Заслуга в установлении большинства первоисточников принадлежит Визева и Сен-Фуа:

XV

1 часть

2 часть

3 часть

37

Раупах, ор. 1 № 5,1 часть

?

Хонауэр, ор. 2 № 3,1 часть

394041

Раупах, ор. 1 № 1,1 часть Хонауэр, ор. 2 № 1,1 часть Хонауэр, ор. 1 № 1,1 часть

Шоберт, ор. 17 № 2,1 часть Эккард, ор. 1 № 4, вся Раупах, ор. 1 № 1, II часть

Раупах, ор. 1 № 1, III часть Бах,

УЛ] 1

17

Га

ВоеИтег

Хонауэр, ор. 1 № 1, III часть

Модели выбраны Моцартом весьма свободно. Иногда — как в случае с Сонатой Раупаха ор. 1 № 1 — он распределяет все ее части между разными концертами (Ю/39 и 41), иногда взяты две или даже одна из частей. Нет жесткой зависимости и от функции той или иной части в оригинале. Только, пожалуй, сонатные

А11е§п оказываются на месте: все первые части концертов являются парафразами первых же частей сонат. Для медленных Вольфганг использовал наряду со второй частью Сонаты Раупаха ор. 1 № 1 (в КУ41), первую часть Сонаты Шоберта и всю целиком одночастную Сонату Эккарда.

Точных сведений об исполнении этих концертов-пастиччо нет. Эдуард Реезер выдвинул гипотезу, что они могли быть сыграны на академии в Брно в октябре 1767 года, во время отъезда семьи Моцартов из Вены из-за эпидемии оспы[a]. Вряд ли стоит удивляться тому, что в рукописи концертов соседствуют почерки отца и сына[ь]. Это был первый опыт Вольфганга в жанре концерта, поэтому Леопольд корректировал запись — так, по мнению Джона Ирвинга, облегчалась задача переписчика, особенно если речь шла о быстрой подготовке рукописи в ожидании отъезда[0].

Такую же комбинированную запись представляют и автографы второй серии концертов, созданных по модели И. К. Баха[11]. Моцарт использовал три из шести сонат — № 2, 3 и 4. Мария Билер, автор объемной монографии, посвященной этим концертам, задалась вопросом: чем обусловлен выбор Моцарта и стоит ли вообще говорить о выборе[0]. Этот вопрос интересен по многим причинам. Ответ на него — пусть даже гипотетический — позволяет затронуть проблему становления музыкального мышления Моцарта, обозначить его отношение к раннеклассическим образцам концерта и сонаты.

а *Иеезег Е.* ХЪпуоП // NMA X, \^. 28, Вд. 2. 5. XII.

Ъ На этот факт указал Плат. См.: *РШк IV.* ВеДга§е *гит* МохаЛ-Аи1о$гарЫе I: 01е НапдзсЬпЙ

Ьеорок1 МохаЛз // М1 1960—61. 5.98.

с /гумя **У. Мохалз Р1апо СопсеЛоз. Водгтп, СоплуаН, 2003. Р. 19. с! В отличие от концертов-пастиччо, где почерки Вольфганга и Леопольда чередовались бессистемно, в автографе концертов по сонатам Баха прослеживается единый принцип: Вольфганг записывал три партии струнных, тогда как Леопольд йотировал в оркестровых фрагментах партию сопЛпио и его расшифровку. См.: *1/ущ/* МохаЛз Р1ало Сопсело5.1Ы<1**

е *Ые1егМ.* Втагег $агх — $опа(е — Копхел. ДоНапл СЬпз11ал ВасЬз К1аУ1егеопа1еп ор. 5 шг 5р1е§е1 Ъагоскег РогтрЛ1шр1еп шк1 йпег ВеахЪеттз дигсЬ МохаЛ. ВагепгекегЛЫаё, 2002.8.194-196.

С ор. 5 Баха Моцарт, по-видимому, познакомился во время пятнадцатимесячного пребывания в Лондоне с апреля 1764 по июль 1765 года. Сложно утверждать, знал ли он весь цикл или

только отдельные сонаты. Визева и Сен-Фуа — а их мнение никак нельзя оставить без внимания — считали, что не только мог, но и должен был знать[2]. Билер предположила, что выбор Моцарта был вполне осознанным. Он остановился на тех сонатах (трех из шести), в которых первые части имеют большую структурную зрелость, то есть написаны в ясно очерченной трехфазной сонатной форме. А опыт превращения такой формы в концерт он уже имел, обработав концерты-пастиччо.

Первый оригинальный Концерт КУ175 открывает собой совершенно особую стадию в развитии Моцарта. Он был написан в декабре 1773 года, вскоре после возвращения из последнего итальянского путешествия. Повод к его сочинению, к сожалению, неизвестен. Вольфганг очень любил этот концерт и впоследствии неоднократно играл — например, в Мангейме 13 февраля 1778 года, спустя пять лет после создания. Это было время пылкого увлечения Алоизией Вебер, ее вокальным талантом. Случайно или нет, но в теме написанной для нее арии *Ыоп т й'опёе* у/'еие КУ294 на текст Метастазио есть реминисценции из медленной части[ь] (Пример 45а, *б)*. Играл он его и в Вене.

45а Ал(1ап(е та ип росо аЛагро



/456 Аткине $о$(етНо



Ыоп зо сГоп - с!е У1е . пе

Интересен КУ 175 еще и тем, что показывает, насколько тесно практика публичного выступления могла корректировать первоначальный замысел композитора. Единственный раз в качестве финала концерта Моцарт написал не рондо или вариации, а сонату в «ученом» контрапунктическом стиле, но позже, в 1782 году, все-таки решил заменить ее новым Рондо КУ 382.

Остальные концерты, написанные в Зальцбурге, можно разделить на две группы. Первая — предназначенные для *любителей,* броские, хотя и технически относительно несложные пьесы, с которыми на сцене может выступить пианист-дилетант. Их роль не связана с сугубо инструктивно-педагогическими задачами, и этим они отличаются от простых сонат и вариаций. К таким произведениям довенского периода относятся так называемые «Лодрон-концерт» КУ242 для трех клавиров и

«Лютцов-концерт» КУ246, написанные в феврале и апреле 1776 года. Первый — для графини Лодрон и ее двух старших дочерей, пятнадцатилетней Марии Алоизии и двенадцатилетней Марии Йозефы. Обе девочки спустя два года, в 1778-м, стали ученицами Леопольда Моцарта. Еще две дочери графини Лодрон позднее брали уроки у Наннерль. Партия третьего клавира — гораздо более легкая, чем первого и второго. Причина этого — в исполнительской неопытности младшей Марии Йозефы. По-видимому, и сама графиня, и ее старшая дочь были уже вполне обученными пианистками, так как партии первых двух клави-

Ну&т Т. с1е, ЗаШ-РоЫС. 4еЖ-А. **МогагС. Ор. ей. \Ы. 1. Р. 150.** ***РЫНшб V.*** **\Ьто« // КМА V, 15, М. 1. 5. VIII.**

ВИРТУОЗ ***/ Что играл Моцарт ?***

ь
о
д
н
о
аэ
Он
о
и
н

ров все же весьма сложны — и в техническом, и в ансамблевом отношении. Впоследствии Моцарт переработал этот концерт в двойной, исключив третий клавир. Однако он исполнялся и в полной версии, в том числе в Мангейме, в доме Кан-набиха, 13 марта 1778 года: «В четверг вечером у Каннабиха была академия, где играли мой концерт для 3-х клавиров. М-ль Розль Каннабих играла на первом, М-ль Вебер — на втором, М-ль Пьеррон ... — на третьем. У нас было 3 репетиции, и получилось довольно хорошо»[3]. Роза Каннабих, не достигшая в ту пору еще четырнадцати лет, впоследствии стала профессиональной пианисткой. Алоизия, чьей основной специальностью было пение, по-видимому, имела неплохую пианистическую подготовку. Ну а на долю Терезы Пьеррон — «домашней нимфы», дочки хозяина дома, где Моцарт тогда квартировал, — досталась партия, в которой «любительское» предназначение концерта выражено наиболее ясно. Тройной концерт исполняли и профессионалы. В Аугсбурге 22 октября 1777 года его сыграли сам Моцарт, клавирный мастер Штайн и местный органист Деммлер.

Концерт КУ246 был написан для графини Антонии Лютцов, вероятно бравшей уроки у Леопольда Моцарта. Он технически несложен, по меркам сегодняшнего времени его могли бы играть

ученики старших классов детской музыкальной школы. Моцарт взял его в поездку 1777-1778 годов, рассчитывая использовать в учебных целях. Так и случилось. Его удалось разучить даже такой откровенной дилетантке, как Тереза Пьеррон, и она дважды выступила с ним публично[13]. Летом 1778 года «Лютцов-концерт» исполняла одна из учениц Нан-нерль. Моцарт также давал его играть ученицам в Вене.

Однако и этот концерт, как и тройной, не обошли вниманием профессионалы. В Мангейме — Георг Йозеф Фоглер, композитор, органист, теоретик и педагог. После двухлетнего пребывания в Италии, где Фоглер учился в том числе у падре Мартини, он занял в Мангейме пост вице-капельмейстера. Моцарт испытывал к нему глубокую неприязнь, частично — из-за фоглеровского склочного характера, но более всего — из-за его вкусов и отношения к музыке. Вскоре после прибытия в Мангейм Вольфганг писал отцу: «Г-н вице-капельмейстер Фоглер, который на днях вел мессу, — жалкий музыкальный паяц. Человек, который слишком много воображает, а может — не много»[0]. Фоглера считали самым авторитетным мангеймским пианистом, однако Моцарт оценивал его искусство не слишком высоко. Из моцартовского письма известно о визите Фоглера — тот вознамерился устроить что-то вроде соревнования виртуозов:

> После обеда он велел принести от себя 2 клавира, настроенных в тон,

и также его награвированные скучные сонаты. Я должен был их играть, а он аккомпанировал мне на другом клавире. По его настоятельной просьбе я вынужден был послать за моими сонатами. ИВ: перед обедом он небрежно проиграл мой концерт для Лютцов, который дочка хозяев дома [Тереза Пьеррон] играет Рпта уЫа. Первая часть была РгезИззто, Анданте — а1-1е§т, а Рондо — поистине РгеМткчто. Бас большей частью он играл не так, как написано, подчас менял гармонию и мелодию. Иначе и быть не могло при такой скорости. Глаза ничего не видят, а руки ничего не успевают?.

а Письмо от 24 марта 1778 г. — *Bпе/еОА* II. 5. 326.

Ъ *Ш\//СЬ.* УоптоП// NN1*4 V, *Щ.* 15, ВО. 2. Х.УН. с Письмо от 4 ноября 1777 г. — *Bпе/еОА* II. 5. 101-102.

0 Письмо от 17 января 1778 г. — *Bпе/еОА* II. 5. 227—228.

Бывало, что и сам Моцарт играл «Лютцов-концерт», правда, он досочинил к нему более сложные каденции.

Еще три концерта (КУ238, 271 и двойной Концерт КУ365/316а), написанные в Зальцбурге в 1776—1779 годы, представляют собой произведения совершенно иного рода. Это *виртуозные концерты,* рассчитанные на пианистов высокого

класса. Самый яркий из них — «Женомм-концерт» КУ 271. Французская пианистка Виктория Женомм (Женоми)[a], которой он и был посвящен, посетила Зальцбург во время своего гастрольного турне по европейским странам в конце 1776 — начале 1777 годов. Заказала ли она Моцарту концерт, или он сочинил его по собственной инициативе — неизвестно. Скорее, второе. Может быть, концерт был своеобразным предлогом завязать знакомство в преддверии поездки в Париж. Известно, что во французской столице Моцарт и Женомм встречались. Концерт КУ271 справедливо считают высшим достижением довенского клавирного творчества Моцарта. Эйнштейн подчеркнул его уникальность, назвав «моцартовской "Героической"»: этот уровень, по его мнению, творцу так и не удалось превзойти[b]. Оценка несколько восторженно-преувеличенная по отношению к будущему, верна при сравнении с прошлым. Точнее было бы сказать, что до уровня «Женомм-концерта» Моцарту раньше не удавалось подняться ни в одном инструментальном жанре. Поражают масштабность выражения, яркость контрастов и оригинальность идей. Кристоф Вольф высказал предположение, что его Моцарт избрал для своего первого публичного выступления в Вене 3 апреля 1781 года на концерте *ТопкйпМ1ег-8ос1е1а1*[c].

Виртуозным можно считать и двойной Концерт Ек-биг (начало 1779 года, после возвращения из Парижа). Он существенно сложнее тройного «Лодронов-ского», его отличает и более изысканная оркестровка: помимо струнных — гобои, фаготы и валторны. Моцарт написал его, вероятнее всего, в расчете на себя и сестру, а позднее в Вене исполнял несколько раз вместе со своей ученицей Йозефой Ауэрнхаммер: 23 ноября 1781 года в ее доме, а 26 мая 1782-го — в павильоне парка Аугартен, где проходили абонементные концерты, организованные Ф. Я. Мартином. Йозефа была хорошей пианисткой, продолжала выступать с публичными концертами вплоть до 1813 года, опубликовала несколько циклов вариаций, в том числе шесть на тему песенки Папагено из «Волшебной флейты»[a].

Вершину концертного творчества Моцарта, безусловно, составляет то, что было создано в этом жанре в Вене. Столь неожиданно обосновавшись в столице с лета 1781 года, он начал с исполнения написанного ранее. Три новых концерта КУ 413—415 появились осенью 1782 — зимой 1783 года. В то время концертный жанр был еще относительно новым для широкой венской публики, и поэтому вызывал большой интерес. Со временем Моцарт попытался предложить новые сочинения издателям в Париже, но, в конце концов, их напечатал Артариа в

начале 1785-го, спустя два года после объявления подписки, зато потом вплоть до 1801 года продал свыше 500 экземпляров, а два немецких изда-

а Ее имя писалось по-разному: Зеипейотше, Зепату. Об этой **пианистке долгое время практически ничего не было известно — даже ее имя. Михаэль Лоренн установил кроме имени еще и ее девичью фамилию — Новерр. См.: *Рогепт. М.* Айе$ МогаЛ-Яа18е1 §е1б5* // ОМ2** 59, **Ней** 3—4. **\У1еп,** 2004. **8. 78.**

Ь *Эйнштейн. С.* 281.

с И*;о1$ СИ.*УопуоП // **ЫМА V,** 15, **Вё.** 3. 5. **VIII.**

ё *СНуе Р.* Могап апё Н15 Сис1е. Ор. ей. Р. 18. Ее дочь Марианна Бессениг стала профессиональной певицей и вокальным педагогом, гастролировала во многих европейских городах, в том числе и в Санкт-Петербурге.

тельства — «Андрэ» и «Брейткопф и Гертель» — в XIX веке символически открыли этими концертами свою деятельность[3]. Все три концерта Моцарт активно исполнял. КУ415/387Ь — в знаменитой академии 23 марта 1783 года в присутствии Иосифа II. Император остался доволен тем, что Моцарт использовал трубы и литавры, дабы придать пьесе «королевский» блеск[ь].

Все годы, когда Моцарт активно давал собственные академии, приносили по нескольку сочинений за сезон: 1784-й — 6 концертов, по 3 — в 1785 и 1786-м. Такая интенсивность понятна: все важные «подписные» концерты должны были быть отмечены новинками. Успешная карьера, сделанная в Вене, причем не на придворной службе, а в ситуации свободной конкуренции на артистическом «рынке», не могла не радовать Вольфганга. Даже в том, как он оправдывается перед отцом за нехватку времени, ощутима нота законной гордости:

> Вы должны меня извинить, что я пишу так мало, у меня совершенно нет

времени, так как я последние три среды поста [...] даю три абонемент-ныхконцерта, на которые уже объявилось 100 подписчиков [...] и в театре в этом году, вероятно, дам две академии. Вы легко можете представить, что мне будет нужно играть новые вещи — поэтому их нужно писать. Все утро отведено ученикам, а вечерами я почти каждый день играю?.

Из венских концертов только три имеют посвящения: КУ449 и 453 — Барбаре Плойер, XV456 — Марии Терезии фон Парадиз.

Барбара (Бабетта) Плойер училась у Моцарта не только игре на фортепиано, но и композиции[41]. Дочь богатого лесоторговца и сборщика налогов, она не думала о профессиональной музыкальной карьере. Но, несмотря на свой любительский статус,

она была весьма одаренной пианисткой. За заказанный ею Концерт (КУ449) Барбара, как написал Моцарт отцу, «очень хорошо заплатила»'. На академии в доме своего дяди 13 июня 1784 года Плойер играла и Концерт КУ453. Тогда же вместе с Моцартом они исполнили Сонату для двух фортепиано КУ448/375а. В ее альбом Вольфганг вписал шуточный 16-тактный траурный марш, озаглавленный кем-то потом *МагсИе/иреЬге де1 В#. МаеШго Сол1гарипЮ* КУ453а.

Мария Терезия Парадиз, напротив, была профессиональным музыкантом — великолепной пианисткой и композитором[1]. В детстве она утратила зрение, но это не помешало ей уже в одиннадцатилетнем возрасте выступать перед публикой в качестве певицы. Композиции и пению она училась у Сальери, а фортепиано — у Кожелуха и Рихтера. В 1783—1786 годах Мария Терезия совершила большое гастрольное турне. Заказ на концерт, скорее всего, был ее инициативой[8]. Так что написанные в Вене «заказные» концерты, в отличие от зальцбургских, совсем не были ученическими.

а *тшСИ*. ЧЬпгай // V, *Щ*. 15, Вс1. 3. 5. VII.

Ь 1ЬЫ. 5. X.

с Письмо от 3 марта 1784 г. — *Впе/еОА* III. 5. 303.

(3 Сохранилась тетрадь упражнений Барбары Плойер с многочисленными исправлениями и дополнениями Моцарта. Она опубликована в ЫМА X, 30, 2. 5. 1-53. е Письмо от 20 февраля 1784 г. — *Впе/еСА* III. 5. 302.

Г Ей принадлежит ряд концертов, сонат и отдельных пьес для фортепиано, песни и три

зингшпиля, поставленные в Вене и Праге в 1791-1797 гг. См.: *СИ\е Р*. Могай ап < 3 Ы$ Огс1е. Р. 117-118.

***% ВаАига-ЗкоАа Е. ипА Р*. \вп*ой // ЫВА V, 15, Вд. 5. 5. X.**

Шесть концертов, возникших в следующие два года (КУ466 д-то11, КУ467 С-йиг, КУ482 Ек-биг - 1785; КУ488 А-биг, КУ491 с-то11, КУ503 С-биг -1786), безусловно, принадлежат к шедеврам фортепианной литературы. Как обычно, Моцарт сочинил их в процессе подготовки к концертам по подписке. Правда, в случае с последним, С-биг'ным, неясно — состоялась ли такая серия, запланированная на время Адвента. Вполне вероятно, что Моцарт писал его в расчете на концерты в Праге, куда отправился вместе с Констанцей 8 января 1787 года.

Чаще всего Моцарт «придерживал» собственные концерты и не отдавал их в печать до тех пор, пока венская публика с ними хорошенько не ознакомится. Чтобы предотвратить воровство, он часто репетировал и исполнял их на сцене по сокращенно записанной партии, о чем упоминает Рохлиц в одном из своих

анекдотов[3]. Иногда, правда, Моцарт пытался распространять концерты за пределами Вены, предлагая их копии высокопоставленным дилетантам, например князю Й. М. Б. фон Фюрстенбергу:

> Завтра с почтовой каретой я отправляю заказанную музыку. Стои

мость копии Вы найдете в конце письма. Совершенно естественно, что некоторые пьесы я посылаю за границу, но это такие пьесы, которые намеренно вывожу в свет. [...] Пьесы же, которые я пока придерживаю для себя или для тесного круга любителей и знатоков (с обещанием не выпускать из рук), никак не могут быть известны за границей, потому что они неизвестны даже здесь. Так обстоит дело с теми тремя концертами, которые я имею честь прислать Его Светлости [КУ451, 459 и 488]. В этом случае к стоимости копии я прибавил еще и небольшой гонорар по 6 дукатов за каждый концерт. При этом, однако, я должен всячески просить Его Светлость не отдавать в чужие руки упомянутые концерты. В концерте ехА2 кларнета. Если при Вашем дворе их не имеется, то пусть умелый переписчик транспонирует в нужную тональность, после чего партию первого может играть виолончель, а второго — альт[ь].

Два последних опуса, написанных в 1788 и 1791 годах, тоже связаны с концертными планами. «Коронационный» концерт КУ537 был начат еще в 1787 году после блестящего пражского успеха «Дон Жуана», но не доведен до конца, хотя и внесен композитором в свой собственный Указатель. Подзаголовок Концерт приобрел в связи с тем, что Моцарт завершил его и исполнил во время коронационных торжеств во Франкфурте 15 октября 1790 года. Тогда в программу помимо уже упомянутого КУ537 были включены Концерт КУ459 (который вследствие этого иногда принято называть «Вторым, или Малым коронационным концертом») и другие инструментальные и вокальные сочинения, а также — «фантазия», то есть импровизация Моцарта[0].

Последний Концерт КУ595 представляет собой своеобразную камерную «коду» моцартовского творчества в этом жанре. Может быть, по причине этого, а также из-за целого ряда символичных совпадений и ассоциаций, он трактуется многими музыковедами как прощальный. Моцарт исполнил его во время своего последнего публичного выступления на академии, устроенной кларнетистом,

а *Рохлиц.* С. 99.

Ь Письмо от 30 сентября 1786 г. — *Bne/eCA* III. 8. 589—590.

с *ТЗеШзскООк.* 5. 329; *Bne/eCA* VI, КоштеШаг. 8. 401.

О
Д
н
о
о.
о
д
н

•действительным каммермузикусом его величества русского императора» Йозефом Бером 4 марта 1791 года. 12 марта в *Шепег 2еИищ* появилась рецензия, где говорилось, что «господин капельмейстер Моцарт играл концерт на фортепиано, и всех поразило его искусство как композиции, так и исполнения»[3]. В КУ 595 нет особого виртуозного блеска, ярких тематических контрастов. Близость темы третьей части песне «Тоска по весне», сочиненной через девять дней после академии, по мнению Флотхауса, ясно свидетельствует о его характере[ь].

Если окинуть единым взором все то, что Моцарт написал для клавира, — его концерты, сонаты, вариации, множество отдельных пьес, — весь массив в полторы сотни произведений, то становится ясно: этот инструмент на протяжении всей жизни оставался для него важнейшим. Именно на нем Моцарт выражал себя и как инструменталист-виртуоз, и как композитор. Несмотря на то что он писал концерты для разных составов, умея легко и без какого-либо особого насилия над собой приспособиться к возможностям другого исполнителя, только в клавирных произведениях он высказывался в полном смысле слова «от первого лица». Между ним и слушателем не было больше никаких посредников. Даже те произведения, которые Моцарт писал для своих учеников или по заказу, он подсознательно «примерял» на себя, да и охотно играл сам. В клавирной музыке Моцарт свободно экспериментировал и одновременно легко и естественно уживался с той традицией музицирования, что окружала его с раннего детства и до последних дней.

Трансфигурации клавирного концертаВрщ ***ш*** мояшо ^ ^ удачную отправную точку для этой главы, чем восторженные слова Эйнштейна: «В кла-вирном концерте Моцарт сказал последнее слово, объединив концертное и симфоническое начала и достигнув такого единства, после которого невозможен уже никакой “прогресс”, так как совершенство есть совершенство»[11]. Эта оценка провела границу в отношении к моцартовским концертам. Еше Аберт, уделив немало страниц венским концертам 1782— 1786 годов — описанию достоинств

оркестровки, искусству орнаментики и клавирной техники, их тематической характерности, — все же считал их частью публичной культуры, лишенной, по его мнению, значительной глубины: «Кажется, будто Моцарт в своих концертах хотел проверить, насколько характер светской музыки допускал объединение с субъективными чувствованиями художника [...]. Светские впечатления и собственные творческие переживания постоянно смешиваются в них»[11]. Эту абертовскую характеристику нужно понимать в русле его общей концепции, где «светское» обозначает не столько искусство «нецерковное», сколько «галантное» и в силу этого несколько внешнее, далекое от под линного драматизма и психологической сложности. И все же, как считал Аберт, «субъективные чувствования художника», то есть проявления гениальной личности, иногда придают концертам размах и динамику, в которых угадывается будущий бетховенский масштаб.

а *ОеШвсНИок.* 5. 339.

Ь *ЛогИиш.М.* Могапз КМегкопгеПе. Ет М1шкаН$сЬег ˆегкШЬгег. МйпсЬеп, 1998. 5. 142. с *Эйнштейн.* С. 276. В русском издании КопгеПапГеп и ЗшГотзсЬеп переведены как «концерт

ный» и «симфонический» стиль. Эго неверно по сути и искажает мысль автора — все равно, трактовать стиль в современном смысле или в понимании XVIII века. Эйнштейн пишет о «концертном» и «симфоническом» как обобщенных логических и жанровых категориях. Перевод скорректирован по: *ЕШетА.* Могап. $еш СКагакгег. 5еш \ˆгк. $юкЬо1ш, 1947. $. 277. с! *Аберт* II, 1. С. 204.

Ь

Стремясь избавиться от подобных позднеромантических оценочных рудиментов, Эйнштейн, прежде всего, постарался изгнать из своих суждений «тень Бетховена», убрать даже намек на какие-либо предвосхищения в мо-цартовских концертах стиля младшего современника, заявив, что тот «развил только один вид моцартовских концертов, который мы условно назовем “воинственным”. А концертная форма Моцарта — сосуд с гораздо более богатым, изысканным и насыщенным содержанием»[3]. То, что в наши дни ученые безоговорочно признают приоритет моцартовских концертов не только в его собственном инструментальном наследии, но и в XVIII веке в целом, — следствие революционной по своей сути концепции Эйнштейна. Сегодняшнее отношение очень точно выразил Заслав на симпозиуме в Мичиганском университете (1996): «Насколько я знаю, это первая конференция, специально посвященная моцар-

товским фортепианным концертам. Мне это кажется поразительным. Как если бы мы присутствовали на первой конференции по драматургии Шекспира!»[ь]

Идея синтеза, которую Эйнштейн положил в основу своей концепции, на первый взгляд, абсолютно бесспорна и прозрачна по смыслу. Однако не столь проста, чтобы оставить ее без комментария. Эйнштейн пишет об органичном соединении того, что и в его время, и сегодня привычно ассоциируется с высшими достижениями музыкального мышления. *Начало концертное* ярче всего выражает индивидуальное артистическое *я,* ту степень свободы, которая возможна только в кульминационных точках развития искусства, когда в полной мере выявляются внутренние, только ему присущие эстетические законы, и творчество неотделимо от эстетической *игры. Начало симфоническое* связано с самым сложным и масштабным жанром инструментальной музыки. Жанровое определение «симфония» ко многому обязывает — за ним встают представления о композиционной целостности и емкой художественной концепции, об особых качествах тематического развития, о том, что все части симфонии — суть звенья единой цепи, а она сама — совершенное проявление музыки как автономного и самоценного искусства.

Именно такое понимание «просвечивает» сквозь все аналитические наблюдения Эйнштейна, хотя он избегает теоретических пояснений. И здесь мы сталкиваемся с парадоксом, который полвека назад, пожалуй, осознать было сложно. К подобной трактовке «симфонического» нас приучил все тот же Бетховен. Именно его симфонии и сонаты стали впоследствии жанровым эталоном, а симфоническое наследие XVIII века в своем большинстве по умолчанию начало восприниматься лишь как некая его подготовка. Впрочем, в последнее время на волне музыковедческого и исполнительского аутентизма такая оценка вряд ли кого-то убедит. Но при этом возникает парадокс — она в чем-то справедлива. По крайней мере, в том, что касается понимания *сущности* симфонии. Для нас, как и для Бетховена, это центр, сердцевина публичного концерта, емкое «высказывание» композитора, обращенное к массе слушателей. Лариса Кириллина в своей книге приводит ряд суждений ученых конца XVIII века относительно иерархии жанров того времени. В них подчеркнуто особое предназначение симфонии, способной выразить «великое, торжественное и возвышенное» (Зульцер), потрясти душу, подобно античной оде (Шульц); «простой облик тем, величественная и му-

Эйнштейн. **С. 276.**

2аз1ам> ***N.*** **Соп1ех1 Гог МогаП'в Р1апо Сопсепов //**

I*Г) О'*
ся
гг
С
>
Н
а
З
а
тяппчес/гно /

жественная разработка» — вот то, что отличает симфонию от сонаты (Колманн)[3]. Иными словами, симфония заняла в ряду жанров инструментальной музыки верхнюю ступень. Но этот взгляд утвердился только в последнее десятилетие XVIII века. Так ли было во времена Моцарта? Говоря о зальцбургских симфониях и серенадах, мы старались показать, что нет, не так. Тогда симфония являлась, как правило, увертюрой к опере или вступительной интрадой к академии и эффектным ее заключением. Прикладной статус и исполнение вразбивку мало способствовали целостности симфонической концепции. Иногда (например, в церкви) могла звучать и вовсе всего лишь одна первая часть.

Так что в реальной иерархии жанров во времена Моцарта (по крайней мере до середины 1780-х) симфония еще никак не претендовала на самое высокое положение, была жанром скорее вспомогательным, а ее принципы не влияли сколь-нибудь существенно на судьбу инструментального концерта. Тем более что именно он в отличие от симфонии всегда являлся главным событием академии — публичной или приватной. Имеются и историко-биографические нюансы. В то время, когда Моцарт создавал лучшие венские концерты (1782— 1786), к симфонии он практически не обращался, несмотря на то что в Вене были оркестры, постоянно устраивались концерты: по-видимому, на каком-то этапе он для себя ее исчерпал. Тогда его оркестровые опусы были еще далеки от того понимания симфонизма, которое утвердилось позже. Так что как минимум, нужна оговорка, что симфоническое начало, обнаруженное Эйнштейном в концертах Моцарта, вовсе не воспринято композитором от симфонии и не заимствовано из нее. Разве что в гениальной Симфонии А-йиг КУ201/186а (1774) угадывался абрис будущих концертов КУ414/386а и КУ488, написанных в той же тональности. Гораздо более вероятно, что все произошло совсем наоборот: не жанр

симфонии, а *концерт* стал для Моцарта высшей школой инструментального мышления, и без венских концертов было бы невозможным появление его четырех последних симфоний.

Впрочем, Эйнштейн прав в том, что произнес слово «синтез» по отношению к моцартовскому клавирному концерту. Вот только синтез чего?

Осваивать жанр концерта Моцарт начал в 1767 году, когда его старшие современники постепенно продвигали старый барочный сопсепо 2го5$о в сторону нового стиля, все более и более активно внедряя принципы сонатной композиции. В большинстве «старых» клавирных концертов за основу брался итальянский (Вивальди) тип цикла с крайними быстрыми и медленной средней частями. Одним из ярких выражений концертности была ритурнельная форма в первой части, а иногда и в финале. Четыре (или пять) оркестровых 1иШ обозначали тональные вехи: тонику, доминанту, субдоминанту и тонику (иногда — Т-5-О-Т, в миноре часто использовались медианты). Ритурнели чередовались с сольными эпизодами, которые чаше всего опирались на тот же тематический материал, варьированный при помощи разнообразных виртуозных ходов, реже — на новые темы. Дольше всего верность такой форме сохранял Ф. Э. Бах. Для него она была органичным способом обуздать импровизационно-фантазийную стихию в партии клавесина: ШШ служили главной архитектонической опорой среди каскадов сольных пассажей или нанизывания разнообразных, нередко очень причудливых музыкально-риторических «изобретений» и патетических

Кириллина Л. **Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Самосознание эпохи и музыкальная практика. М., 1996. С. 136-137.**

вздохов. Его младший брат — Иоганн Кристиан, а также Вагензайль, пожалуй, больше других преуспели в модернизации этой барочной модели. Если в ранних концертах (начало 1750-х) И. К. Бах находился под явным влиянием брата, то после лет, проведенных в Италии, с 1762 года обосновавшись в Лондоне, он предпочел другой путь, почерпнув, опять-таки, как и его отец, И. С. Бах, идею у итальянцев, прежде всего — в скрипичных концертах Тартини. За основу была взята ранняя сонатная форма, соединенная с ритурнельным принципом, как, например, в Концерте ор. 1 № 6 О-биг (1763)[a]:

Экспозиция

ТиШ 8о1о

1иШ

$о1о

шш
://
A
B
C
фигурации каденция
I(переход) V
V
V
V
Разработка
ТиШ зо1о
Репризашш
8о1о
ШШ
8о1о 1иШ ://
A фигурация A
B
C
фигурация каденция
V xxx
I
I
I
I 1

Произошло очевидное упрощение и прояснение структуры. Движение в сторону «галантного» стиля, да еще и в форме, предназначенной для любительского исполнения, предложил и Вагензайль. Свои шесть десятков клавирных концертов он адресовал в основном музицирующей императорской семье, поэтому они ориентируются на облегченный клавирный стиль, без особых технических сложностей. Общая тенденция к упрощению (структурному, фактурному, гармоническому) придавала концертам И. К. Баха и Вагензайля камерные черты, что проявлялось и в составе оркестра. Оба композитора предпочитали ограничивать его парой скрипок, альтом и басом, иногда (уже в 1770-е) Бах добавлял к этому ансамблю валторны.

Именно с таким гибридом ритурнельного принципа и раннесонатной формы Моцарт мог познакомиться в Лондоне в 1764—1765 годах, когда уже были опубликованы концерты И. К. Баха ор. 1. Оригинальный способ освоить этот тип композиции, как бы спрессовав во времени пройденный лондонским Бахом десятилетний путь, изобрел, скорее всего, Леопольд. В истории это, пожалуй, единственный случай такого рода. Концерты-

пастиччо КУ 37, 39—41 на основе чужих сонат похожи на учебное задание, при этом оно «било прямо в цель», так как в нем уловлена суть произошедших с жанром перемен. Новый концерт и итальянцами, и И. К. Бахом, и Леопольдом, и, соответственно, Вольфгангом воспринимался как соната в оправе из четырех ритурнелей — в начале и в конце экспозиции, перед сольной каденцией и после нее в репризе[1]'. Опыт был повторен и закреплен спустя пять лет, когда Вольфганг, готовясь

а *КоейегМ. Т.* Баз КопгеП. НапдЬисЬ с1ег пишкаНзсКеп Оаиигщеп. ЬааЬег-\ёг1а§, 2000. Р. 115.

Ь Ориентация нового концерта на сонату была выражена настолько ярко, что в некоторых

случаях композитор мог пожертвовать даже ритурнельным принципом. Концерт В-биг Й. А. Штепана, написанный в начале 1770-х гг., — не что иное, как клавирная соната с оркестровым сопровождением, играющим гораздо более скромную роль, чем сольная партия.

а
го
О
>.
Ь
О-
5
со
О
СЭ
Н
О
<и
Р
Он
О
я
н

к поездке в Милан, переработал в концерты три сонаты Баха, которого в этом городе хорошо знали и ценили.

Между концертами-транскрипциями баховских сонат (весна 1772 года) и первым собственным моцартовским Концертом КУ175 (№ 5, конец 1773-го) прошло всего полтора года. Но результат ошеломляет. Концерт написан с такой смелостью и размахом, что учителя сразу же остались позади.

Первое, с чем Вольфганг простился, — с камерной трактовкой концерта, использовав в оркестре помимо струнных

гобои, валторны, трубы и литавры. И это при том, что Концерт, судя по заглавию на автографе (ныне утраченном), написан для «клавичембало», а не для фортепиано[3]. Ни Бах в своих трех концертных опусах (№ 1,7,13), ни Вагензайль не рисковали дать клавесину такое роскошное и мощное оркестровое обрамление. Партии оркестра и клавесина и сопряжены гораздо более смело, чем у старших коллег. У Баха все части строились на чередовании четко очерченных ШШ и сольных эпизодов с минимальной оркестровой поддержкой и небольшими оркестровыми вставками, то есть господствовал контраст тембров «по горизонтали». У Моцарта, напротив, оркестровые голоса создают с клавесином самые разнообразные «вертикальные» сочетания. Сольная партия звучит то с аккомпанементом струнных, то развертывается на фоне перекличек струнной и духовой групп, то обменивается с оркестром фрагментами темы и виртуозными фигурами. Иными словами, у клавесина с оркестром возникает живой и гибкий диалог.

Лишь тот, кто сам был блестящим исполнителем, досконально знал возможности своего инструмента и постоянно их расширял, мог решиться на такую трактовку. Моцартовский Концерт написан в расчете на виртуоза — в этом его второе существенное отличие от образцов, на которых композитору довелось учиться. Несмотря на то, что диапазон клавирной партии в нем меньше, чем обычно у Моцарта или, например, в ре-мажорном Концерте И. К. Баха ор.13 № 2 (1777)[b], звучание инструмента полнокровно и разнообразно.

Еще одно качество — масштаб выражения. Светская элегантность и несколько холодноватая галантность как родовые черты раннего клавирного концерта у Баха и Вагензайля в КУ175 отступают перед новым тоном высказывания. Горделивая рыцарственность и энергичный напор первой части, благородная сосредоточенность и изысканность развития во второй и моторика, приправленная «учеными» каноническими экзерсисами в финале, — все это раздвигает и жанровые, и образные границы концерта. Моцарт по-юношески щедр на выдумку. Первая часть, словно «нанизанная» на энергичную ритмическую пульсацию, не имеет, например, ни одного четырехтактового построения. В темах медленной части как бы нарочно избегаются мотивные повторы. Особенно авангардным кажется финал. Он написан в сонатной форме, что совершенно нетипично ни для современников, ни впоследствии для самого Моцарта. Да еще и канонически изложенная главная темой, и четырехголосный канон в коде добавляют своеобразия. Отличие от предшествующих опытов и от возможных образцов для

подражания у других мастеров столь разительно, что, по остроум-

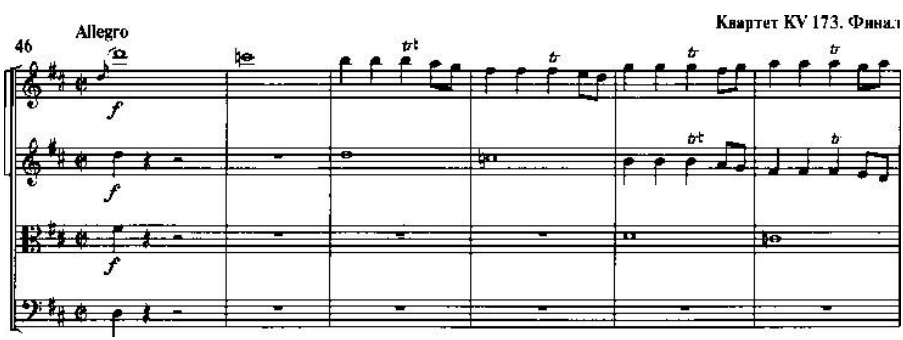
а Флотхаус полагает, что Вольфганг по примеру Йозефа и Михаэля Гайднов мог предна

значать его также для органа — об этом свидетельствует диапазон сольной партии. См.: *ГШНшз М.* \Ьпуоп // NMA V, \^. 15, В< ± 1. 5. VII.

Ь Клавирная партия написана в диапазоне А — сГ".

ному замечанию Заслава, КУ175 нередко сравнивают с «Афиной, возникшей прямо из головы Зевса»[a]. Так что вряд ли прав Эйнштейн, считая, что Моцарт в нем не покидает пределов галантности[ь].

Конечно, появление КУ175 было подготовлено. Однако отнюдь не только моцартовской практикой в концертном жанре. Важнее всего, по-видимому, был тот композиторский опыт, который Моцарт получил в годы, непосредственно предшествующие его появлению и, конкретнее, в полтора года, отделившие его от концертов-транскрипций. Главное — практическое освоение итальянской оперы $епа, жанра, в котором Вольфганг к 1773 году чувствовал себя уже совершенно свободно. После «Митридата» (1770), как раз в конце 1772-го, написан «Луций Сулла». Кроме того, в 1773 году получен новый опыт в сфере камерной и симфонической музыки — созданы великолепные «миланские» дивертисменты для духовых (КУ186/1596, 166/1596), оркестровый Дивертисмент Э-биг КУ131 и написанная уже в Вене, летом 1773 года «Антреттер-серенада» КУ185/167а, первый струнный Квинтет В-биг КУ174а, также больше десяти симфоний. И, конечно, новую стадию композиторской зрелости обозначила серия из шести квартетов КУ168—173, сочиненных в Вене осенью 1773-го под влиянием квартетов Й. Гайдна ор. 20 (1772). Они, пожалуй, оказали на концерт самое очевидное воздействие. Прежде всего, заметно сходство контрапунктических приемов в финале с финалами-фугами в квартетах КУ168 и 173:





a *Zaslaw N.* Context for Mozart's Piano Concertos. P. 8.
b *Эйнштейн.* С. 279.

О
>>
н
0.
Х
со
О
Д
Н
О
аэ
а
о
д
н

Эйнштейн, отметив этот факт, восхищался тем, как в концерте суховатая ученость оркестровой темы смягчена и преобразована в сольном варианте, что выгодно отличает его от квартетов[8]. Замена этого «контрапунктического» финала на другой, более отвечавший духу жанра, произошла только спустя девять лет, до этого Моцарт продолжал играть концерт в первоначальном виде.

Но основное, что отличало КУ175 от концертов-транскрипций — глубокая, органичная и разносторонняя связь с вокальной музыкой, прежде всего с оперой. Она проявлялась во многом, особенно наглядно — в композиции первой части. Достаточно сравнить ее с большой героической арией Юнии *АИ не П сгис1е1 регщИо* («Луций Сулла» — II, № 11), чтобы заметить

многочисленные точки соприкосновения: аналогичный состав оркестра, почти равная протяженность (226 тактов в арии, 238 — в концерте) и, наконец, практически идентичная композиция, в которой даже длина некоторых частей совпадает:

Экспозиция
Разработка
Реприза
Тиш
8о1о
ТиШ
8о1о
СаОепга
ТиШ
Ария
33 т.
72 т.
14 т.
21 т.
76 т.
в 217 т.
9 т.
1 часть

32 т.
62 т.
17т
47 т.
60 т.
в 219 т.
19 т.

Начальные разделы и в арии, и в Концерте представляют собой двойную сонатную экспозицию (в оркестровом ритурнеле однотональную, в сольной части — с переходом в доминанту). Главные партии вместе с ходом в ритурнеле содержат шесть плотно «пригнанных» друг к другу мотивов. И хотя прямого интонационного сходства между арией и концертом нет, обе партии сделаны из одного и того же «строительного материала» — начальные активнонаступательные обороты (а), более мягкие ответные (Ь), «колоратура» и бравурный отыгрыш (с) (Примеры 47а, *б)*.



шш



а Там же.

о

Такое же чередование напевных и «шумных» элементов есть и в побочной, опять-таки — и в арии, и в Концерте.

Дальше композиция также разворачивается сходным образом, хотя и с поправкой на особенности жанра. Разработка в арии лаконичнее, зато экспозиция и реприза — длиннее, чем в

концерте. Но важны не эти отличия, а близость основной идеи. Поданный в оркестровом 1иШ тематический материал в сольном эпизоде изложен масштабнее, с более интенсивным развитием. Появляются роскошные связки, заполненные виртуозными пассажами, новые мелодические идеи словно новые «побеги» формируют великолепную крону дерева. Такой «прирост» сольных разделов в сравнении с тутшйными — черта, явно пришедшая в моцар-товский концерт из итальянской арии. Конечно, двойную экспозицию в Концерте изобрел не Моцарт. С нею экспериментировали итальянцы, ее использовал и Кристиан Бах, причем саму идею они почерпнули, по-видимому, тоже в вокальной музыке. Но только у Моцарта клавирный концерт сравнялся с арией в том, насколько мощное влияние солист оказывал на композицию целого. Все это позволяет утверждать, что именно *ария,* а не клавирная соната, и стала той моделью, по которой создавалась форма его Концерта КУ175. Конкретные совпадения с арией из «Луция Суллы», скорее всего, случайны, но не случаен сам принцип. Сходным образом организована и первая часть Концерта № 6 В-биг КУ238 (1776)[a].

Медленные части в обоих концертах и вовсе звучат как инструментальные арии *атогохо.* То, как пропеты кантиленные мелодии длинного дыхания, как при повторении варьированы темы, насколько мелодичны и интонационно осмыслены фигурки украшений и разнообразны «колоратуры», — все это прямо напоминает вокальное искусство в итальянской опере. Сохранился вариант варьированного изложения вокальной партии из арии *АН хе а тот тг сШата* («Луций Сулла — II, № 14)[b], записанный рукой Наннерль. Скорее всего, он принадлежит Моцарту[0], хотя и не совсем ясно его предназначение. Вряд ли столь опытному певцу, как Рауццини, певшему ее в миланской постановке, был нужен какой-либо образец. В любом случае аутентичность не вызывает сомнений. Так вот, приемы варьирования в этой арии и в медленных частях концертов во многом сходны — еще один довод в пользу их вокальных корней.

Тесную связь с оперной арией можно считать родовым качеством концерта, но отнюдь не всегда и не у всех она выявлена так очевидно и органично, как у Моцарта. В год создания КУ175 дваклавирных концерта вышли из-под пера Сальери. В них тоже присутствует сопоставление 1иШ и $о1о, есть и двойная экспо-

а Характерно, что ее главная тема имеет мотивную структуру аЬЬ’ — самую типичную для

итальянской арии в 1730— 1750-е гг. и вернувшуюся в 1770-е.

Ь ЫМАП, 5, *Вд.* 7. АпНап^. 8.471.

О
д
н
о
0)
&
л
о
и
н
сшщ



Ва581

зиция в первой части. Даже мотивная множественность в ритурнеле начального сонатного А11е§го чем-то напоминает моцартовскую. Однако Сальери, хоть и был признанным оперным мастером, в данном случае мыслит исключительно инструментально. Основа тематизма — фактурные фигуры на разные типы клавирной техники. Присущей Моцарту интонационной концентрации, которая так долго оттачивалась в разных типах оперный арий, у Сальери нет. Медленная часть — мелодия с аккомпанементом, решенная в духе свободной клавирной импровизации. Настоящая кантилена, широкое мелодическое дыхание, характерное даже для ранних моцартовских инструментальных «арий», в ней отсутствует.

Концепция монументального клавирного концерта еще более отчетливо выражена в моцартовском «Женомм-концерте» (№ 9, КУ271) — опусе подчеркнуто экспериментальном. Флотхаус, сопоставив композицию в моцартовских концертах с тем, как описывает этот жанр в своем трактате Х. К. Кох («Опыт введения в музыкальную композицию», 1782—1793), распределил их на те, что в принципе соответствуют теоретическому описанию, и те, что имеют весьма существенные отклонения[3]. «Женомм-концерт» как раз оказался лидером среди ненормативных. Мало того что солист в первой части допускает непозволительные «вмешательство» в оркестровые 1иШ, даже в начальный ритурнель, так еще и для второй автор выбирает необычно мрачный и суровый тон. Конечно, финал после нее звучит подчеркнуто бравурно, но в нем — против правил — не одна, а

три каденции, да еще вставлен в качестве эпизода абсолютно «нештатный» менуэт. Тот же Флотхаус назвал и возможный прообраз этого опуса — клавир-ные концерты Ф. Э. Баха[ь]. Нам же кажется более уместным говорить не столько о прообразе, сколько об аналогии, да и то довольно-таки отдаленной. Гораздо ближе другая: многие нестандартные особенности «Женомм-концерта», так же как и концертов КУ175 и 238, имеют двойников в вокальных жанрах.

Оригинальный прием — обмен репликами оркестра и солиста в первом 1иШ — необычен для клавирного концерта, но в итальянской опере имеет почти вековую традицию в так называемых ариях *йеу1$е («с* девизом»)[0]. В них в самом начале или после небольшого оркестрового вступления звучит короткая рельефная вокальная фраза, которая после отыгрыша вновь повторяется:

(ШГ.) - ёеУ**18**е — гй. - ёеуйе - ход - каданс - га.

Эта форма была чрезвычайно распространена в венецианской героической опере 1700—1720-х годов, потом встречалась реже, но все же дожила до моцартовского времени, хотя и в модифицированном варианте: вместо повторения девиза может звучать другая мелодическая фраза. Такие арии есть и у Моцарта[11]. Между тем, в том как оформлено, например, начало арии Цинны № 12 и начало Концерта КУ271, есть очевидное сходство. Так что первое шШ и сольная экспозиция «Женомм-концерта» — не что иное, как инструментальный вариант арии с девизом.

а *Иогкшз М.* МогаП5 К1аУ1егкоп2ег!е. 5. 10—13.

Ь *ЫЬ 5. 30.

с Термин был введен Хуго Риманом. См.: Ктетапп Ми$1к 1_ех1коп. ЗаскгеИ. 1_., МУ. Рап$,

1967. 5. 222. Подробно об ариях с девизом см.: *Луцкер П., Сусидко И.* Итальянская опера XVIII века. М., 1998. С. 73-74, 142-144, 309-311 и пр.

с! В «Митридате» — ария Сифара, № 5, в «Луиии Сулле» — арии Цинны № 1 и 12, и ария

Цецилия № 9.

Моцарт и позже возвращался к этой композиционной идее[3]. Модель арии с девизом оригинально использована им в медленной части концерта КУ453, где начальная пятитактовая фраза оркестрового ритурнеля открывает также и сольную экспозицию (т. 30—34), после чего развитие, вместо того чтобы следовать по пути, заявленному в ритурнеле, приводит к новому резко контрастному материалу:



Если рассматривать композицию этого Апбайе, не зная о таких особенностях, она может вызывать удивление. И обычно вызывает, причем как раз тогда, когда взгляд на нее ограничен исключительно контекстом формообразования в инструментальных жанрах. Флотхаус, к примеру, списывает все ее своеобразие на счет импровизационности[ь]. Виктор Бобровский, детально проследив сложные интонационно-тематические процессы в Апс1ап1е, порожденные сопряжением двух образных сфер (возвышенной молитвы, «голоса вечности» и изменчивой душевной жизни личности), замечает, что общий композиционный план этой части с трудом поддается отображению в схеме. Основную тему, повторенную несколько раз, исследователь называет то «сверхтемой», то «рефреном»[0]. На самом деле речь в данном случае должна идти не просто о сонате с неким «рефреном», не о рондо-сонате, и не о ритурнельной баховской форме, как предлагает редактор в примечании к определению Бобровского[11], а о претворении формы арии с девизом. Только в этом случае тема, повторяемая многократно, оказывается абсолютно «на месте», не требует никаких оговорок и не заставляет ссылаться на какой-то особый случай и экстраординарное исключение.

Свой оперный сюжет есть и в медленной части «Женомм-концерта», экспрессивном с-то11'ном *1атемо.* Особая находка — клавирная тема (ее так и хочется, оговорившись, назвать вокальной). Она не повторяет материал оркестрового ритурнеля, а контрапунктирует ему: над сдержанной поступью струнных вьется одинокий голос, изливаясь с почти импровизационной свободой. Если учесть, что аккомпанирующие партии скрипок образуют канон, то степень интонационной плотности ткани в теме крайне высока:

а В КУ413,450,491— в первом ритурнеле, в КУ595 — в заключительном.

Ь *Р1о1кш$ М.* МогаПз К1аУ1егкоп2еПе. 8. 80.

с *Бобровский В.* Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. М., 1989. С. 54—62.

Такое «неопределенное определение», впрочем, более тонко и точно, чем безапелляционное утверждение В. Протопопова, считающего форму рондо-сонатой — начальная пятитактовая тема не имеет ничего общего с типичными для венской классики рефренами рондо. См.: *Протопопов В.* Форма рондо в инструментальных произведениях Моцарта. М., 1978. С. 48.

(3 *Бобровский В.* Тематизм как фактор музыкального мышления. С. 54.

ВИРТУОЗ / ***Трансфигурации клавирного концерта***

О

И

н

о

0)

р

Он

о

«

н



Среди других оперных аналогий — три арии из «Луция Суллы»[a], построенные таким же образом. Они менее изысканны и более лапидарны, так как написаны в быстрых темпах, но композиционный прием в них тот же: контрапункт вокальной и оркестровой тем. И, наконец, самое примечательное — инструментальный речитатив как прямая ассоциация с оперой. Он появляется несколько раз на гранях формы: перед сольной экспозицией и в конце ее, в конце репризы, в каденции и в заключении всей части:



а См. арию Афидия № 8, арию Целии № 19, арию Цинны № 20.

Традиционнейшие формулы аккомпанированного речитатива звучат в контексте инструментального концерта очень свежо, с особой силой, отсылая к тем патетическим оперным АпбагПе и Аба§ю, в которых такие речитативные включения нередко встречались. Пожалуй, именно в этом случае более всего прослеживается близость с К. Ф. Э. Бахом — со второй частью его с-то11'ного Концерта (\Уц 31), написанной в форме оперной сцены, где чередуются речитативные и ариозные построения[3].

Еще одна характерная черта — каденции, их в «Женомм-концерте» пять. Три из них — перед кодами частей, — это собственно каденции (Кабепг), другие — так называемые «переходы» (Еш8ап§), импровизированные связки, которые практиковались в то время не только между разделами одной части, но также между разными частями цикла и даже иногда — между отдельными пьесами в концертной программе. Каденции Моцарт записывал на отдельных листах, поэтому их автографы или ранние рукописные копии в настоящее время рассеяны по разным архивам. В «Женомм-концерте» они служили главной задаче — показать техническую свободу виртуоза. «Кусочки» темы буквально растворены в арпеджированных пассажах, гаммах, цепях ломаных октав, гроздьях секвенций из разнообразных фигур и всевозможных украшений — трелей, группетто, форшлагов и пр. Подобно каденциям в итальянских ариях они создавали в произведении акцент особого рода — не образно-содержательный, а, скорее, *выразительный.* В момент, обозначенный в партитуре знаком ферматы, в свои права вступало *самовыражение* виртуоза, который демонстрировал свою «доблесть» — *тг(й.* Конечно, для Моцарта она заключалась отнюдь не только в нанизывании технических сложностей, хотя его каденции всегда показывали свободу во владении инструментом. Но главное — они резонировали основному настроению, образу части. Ландовска считала каденции Моцарта не очень интересными и красивыми, полагая, что импровизации самого композитора в момент исполнения были более впечатляющими[15]. Наверное, с точки зрения романтических традиций, когда каденция считалась едва ли не второй разработкой, а позднее, как, например, у Рахманинова, — важнейшей частью композиции, каденции Моцарта действительно «неинтересны». В них редко сталкиваешься с целенаправленной тематической работой. Однако с точки зрения исполнительской традиции XVIII века они вполне закономерны, так как привлекали слушателей не смысловой глубиной и насыщенностью, а, напротив, тематической «разреженностью», которая давала отдых уму и баловала слух блеском и виртуозной изобретательностью.

Ровно так, как поражали воображение блестящие каденции великих певцов ранга Фаринелли. Аффект и виртуозность — родовые качества и итальянской арии, и концерта.

«Женомм-концерт» наряду с бравурным двойным Концертом Ех-биг КУ365/316а (1779), где оркестру удается проявить себя в полную силу, пожалуй, только в начальном ШШ — настолько мощно звучит дуэт двух клавиров, — завершают зальцбургский этап. Вокальные модели были Моцартом полностью освоены и с блеском претворены в инструментальном жанре. Клавирный концерт как бы принял эстафету у итальянской монументальной арии. Здесь Моцарту удалось то, к чему он стремился в годы своего парижского путешествия, мечтая уравнять

а О медленных частях этого концерта К. Ф. Э. Баха и Четвертого фортепианного концерта

Бетховена, построенных как драматическая сцена, пишет Л. Кириллина. См.: *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. С. 108.

Ь *Ландовска В.* О музыке. С. 244—245.

«/О
о
т
§
го
О
> >
н
о.
О
И
н
о
&
Он
о
д
н

как в правах, так и в общественном мнении пианиста и оперного солиста и тем самым поднять свой статус композитора-виртуоза. Зальцбургские клавирные концерты, особенно «Женомм-концерт», впервые вознесли этот жанр на ту высочайшую профессиональную ступень, на которой вплоть до 1770-х годов находилась только итальянская ария, а пианиста и композитора поставили вровень с оперными певцами-виртуозами «золотого века» итальянской оперы зепа.

Параллели между концертом и оперой, естественно, не исчерпываются зальцбургскими концертами. В новейшей литературе об этом в целом написано немало — и в плане обобщений, и с точки зрения конкретных сопоставлений. Концерты трактуют как «своеобразный инструментальный аналог опере»[3], как жанр, «примиривший, подобно арии, виртуозность с драматической экспрессией»[ь]. Венгерский ученый Иштван Кешкемети видит основу для многочисленных тематических перекличек клавирных концертов и оперных арий в том, что оба жанра у Моцарта тяготеют к воплощению человеческого характера: композитор «учит свой клавир, как оперного героя, молить и жаловаться, беседовать и декламировать»[0]. Им же установлено немало сходных мелодико-ритмических оборотов, например, между арией Тамино «с портретом» и медленной частью венского Концерта А-биг КУ414, **или** фрагментом из квартета главных героев в *Сом* и целым рядом похожих тем в Аз-биг, в том числе — эпизодом из финала Концерта Ез-биг КУ482.

Такая «охота за ассоциациями» сулит немало трофеев, хотя, конечно, не всегда можно точно установить, где речь должна идти об аллюзиях, а где — о единстве музыкальной лексики в целом. Но то, что таких перекрестных связей много именно между концертами и операми, — очевидно. И вне конкретных тематических пересечений ясно, что многие черты инструментального стиля Моцарта коренятся в итальянской опере. Особая кантиленность и мелодическая насыщенность фигураций, каскады блестящих пассажей, отработанные в опере героические, галантные, лирические, комические топосы; выразительные речевые интонации, которые фиксируют подразумеваемые слова, внезапно вырвавшиеся возгласы, вздохи и тем самым нарушают сугубо музыкальный синтаксис, — все это плоть от плоти вокальных завоеваний. Трудно удержаться от соблазна подобрать, например, некий словесно-поэтический ряд к теме медленной части концерта КУ175:



а

КоейегМ. Т. **Ваз Кошей. НапсФисЬ с1ег гтишкаПзсЬеп Оайигщеп. ЬааЪег-\Ыа§, 2000. $. 119. См. также:** ***Кее/е З. Р.*** **Могай'з Р1апо Сопсейоз. Огашайс В1а1о§ие т йге А§е оГ ЕпНеЪ1ептеп1. ОхГогс!, 2001.**

Ь ***1ех\п К.*** **Сопсейоз // Могай СотрешИит. Р. 263.**

с ***КесзкетеИ /.*** **Орете1етеп1е т деп КМегкопгейе Могайз // МЛ? 1968/70. 5. Ш.**



5о _ по т _ Се _ И _ се, $оп $уеп _ ш _ га _ га, гт \ою . 1е ор .

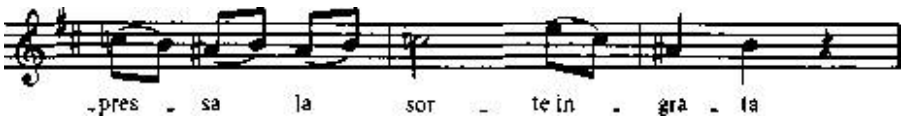
Начальный семитакт (3 + 4) похож на типичные оперные Аба§ю: такое строение, например, имеют темы арии Идаманта *Иоп ко софа* («Идоменей», № 2), арии Цецилия *АН $е а тот* (4 + 3) («Луций Сулла», № 14) и др. Короткие мотивы (т. 12—13) с речевой непосредственностью вторгаются в плавное течение мелодии, нарушая ее периодичность. Не только в характере тем, но и в том, как они построены, ощущаются вокальные прообразы.

Оригинальную и остроумную идею о взаимоотношении концертов и оперы высказал Рейхардт Штром. Он оттолкнулся от замечания Моцарта, высказанного в письме 13 октября 1781 года во время работы над «Похищением»: «Стихи, пожалуй, — самое необходимое для музыки»[3]. Штрома привлекло то, что композитор написал о важной роли стихов не для «пения» или «оперы», а для «музыки», то есть, подразумевается, и для музыки инструментальной[ь]. Наверное, в том, чтобы трактовать высказывание Моцарта расширительно, как эстетическое обобщение — все-таки есть некоторая натяжка, ведь в письме речь шла исключительно об опере (кстати, там же была сформулирована знаменитая моцартовская максима «Поэзия — послушная дочь музыки»). Однако дальнейшие рассуждения немецкого ученого чрезвычайно интересны. Он ищет и находит соответствия не в сфере мелодики, что привычно, а в метроритме, сравнивая некоторые темы моцартовских концертов не с ариями, а с размерами итальянского стиха, который Моцарту был очень хорошо знаком. Результаты сравнения чрезвычайно наглядны и убедительны, они не позволяют усомниться в том, что «виртуальные» стихи с характерным для каждого поэтического размера способом вокализации, лежат в подоснове многих моцартовских тем.

Возьмем, например, *дитапо,* пятисложник[0], один из распространенных в итальянской арии поэтических метров. В нем четко определено положение акцента на предпоследнем слоге стиха, в то время как первый акцент падает то на первый, то на

второй слог, причем при вокализации эта вариантность усиливается. От композитора зависит, начнется ли фраза с сильной доли (тогда акцентным может стать не только реальный ударный слог, но и местоимение, и предлог, которые обычно являются безударными) или из-за такта, и тогда проявится «ямбичность». Пример — реплика Сандрины из интродукции «Мнимой садовницы» (т. 125—132):

АНеˆго шойегаю



а «Уегве втд у/оЫ Шг **сИе Мив1к дав ипетЪекгНсквСе...» —** ***Bne/eCA,*** **III. 5. 167. Уступительный оттенок в существующем русском переводе этого фрагмента «Без стихов музыке, конечно, не обойтись...» (см. Письма. С. 239) не точен по смыслу и искажает моцартовскую мысль.**

Ь ***51гоИт В.*** **Мегкша1е каИетвскег \Ьг$уеПопипё т Могапв ЮаУ1егкоп2еПеп // Со11ояшит «МогаП ипд НаНеп», Кот, 1974. АпМ, Вд. 18. 8. 219. с Система итальянского стихосложения в своей основе силлабическая, размеры различаются количеством слогов в строке: яшпапо (5), вепапо (6), зеИепапо (7) и т. д. Все метры имели свои более или менее стабильные правила расстановки главного и вспомогательного акцентов. Например, яшпапо — 4-й и 1-й или 2-й слог, вепапо — 5-й и 2-й, веиепапо — 6-й и 1-й или 2-й слог. Подробнее см.:** ***Ирртапп Г.*** **Эег каИетзске \ˆгв ипд каИетзске КНуЛпив. 2ит \%гЬаКтв** уоп **\ёгз ипд Мив1к т дег какетвске Орегдев 19. Ж, тк етет КйскЬИск аиГсНе 2. НаШе дев 18. Ж // АпМ, Вд. 12,13. Ко1п, 1973—1974. 8. 253—369,324—410, а также на русском языке:** ***Луцкер П., Сусидко И.*** **Итальянская опера XVIII в. Ч. II. М., 2004. С. 306 и далее.**

©
СП
со
О
> >
н
о.
5
со
О
РЭ

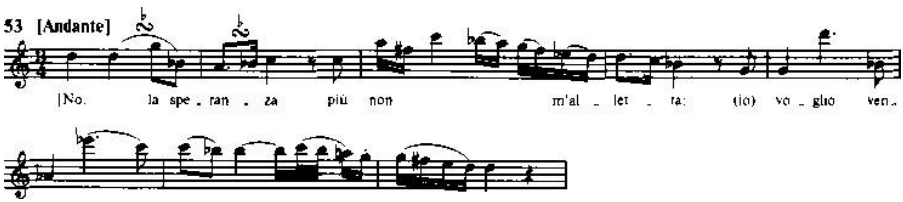
н
о
оэ
л
о
и
н

Первые две строки в стихах начинаются с ударного слога, в третьей и четвертой акцент — на втором. Моцарт практически точно воспроизводит все ударения, за исключением третьей строки; она у него также начинается с сильной доли. Этот вокальный фрагмент — прекрасная параллель первому из инструментальных «пятисложников», приведенных Штромом в своей статье:

526 АпЛапСе



Да и продолжение фортепианной партии в этой части (ярко контрастный по отношению к основной теме ход) с успехом может быть под-текстовано подходящими по содержанию стихами *ди1nano,* хотя бы из арии Аргены («Олимпиада» Метастазио), где жалоба сменяется страстным призывом к мести[3]:



. Де1 _ (а, поп сЫе .До а _ тог)

Трудно удержаться, чтобы не привести еще один пример инструментального аналога *дитапо* из статьи Штрома, говорящий сам за себя:54 АЛеˆго



Несложно обнаружить в концертах также не менее

убедительные *зе-пат, зеПепат* и *оПопат.* Можно, в частности, вернуться к теме из медленной части концерта КУ175 и реализовать спонтанно возникшее желание — распознать в ней какой-то вокальный прообраз. Если воспользоваться идеей Штрома, то перед нами — один из многих возможных вариантов вокализации семи-сложника[ь]:

Ам1ап(е та ип росо айа§ю



|АЬ, поп зоп ю сЬе раг _ 1о, аЬ, поп зоп ю, аЬ, поп зоп ю, поп зоп ю сНе раг _ 1о)

а «Нет, надежда / больше меня не соблазняет: жажду мести / не верю в любовь».

Ь Ария Фульвии из «Аэция» Метастазио (III, 12). На ее текст в 1781 г. Моцарт написал кон

цертную арию.

Конечно, музыкально-речевые и музыкально-поэтические соответствия в XVIII веке в целом проявлялись чрезвычайно широко и разнообразно. В Германии долго сохраняла свое значение музыкальная риторика, правда все менее и менее связанная с символической трактовкой риторических фигур и к последней трети столетия уже практически утратившая свое значение. Многочисленные теоретики в Италии, Германии, Франции спорили о соотношении слова и музыки в опере, о том, какой должна быть поэзия, предназначенная для пения и т. п. Классическая тема, особенно классический восьмитактовый период с симметричными предложениями, рифмой каденций и с равномерным чередованием сильных и слабых тактов имел явное сходство с поэтической строфой. Теория «риторического периода», организованного с помощью знаков препинания, оказывала влияния на музыкальную форму, в частности форму сонатного А11е§го[а].

Однако, судя по приведенным выше примерам, в случае с концертами Моцарта можно говорить отнюдь не только о проявлении некоторых общих закономерностей, но и о более тесном, внутреннем родстве инструментальных тем с «незвучащим» поэтическим словом. Наверное, поэтому они рождают ощущение почти буквальной речевой артикуляции и в конечном счете требуют именно такой исполнительской фразировки — отчетливой и словесно-осмысленной. Нельзя сказать, чтобы концерты обладали исключительным правом на такого рода тематизм. Мелодии, подобные вокальным, можно обнаружить и в моцар-товских камерных ансамблях, и, конечно, в клавирных сонатах. Но все-таки в концертах их гораздо больше,

чем где-либо.

Итак, опера оказалась для концерта своеобразной вершиной-источником. Конечно, не только у Моцарта. И барочный, и раннеклассический концерты имели с нею тесный контакт, и в классическую эпоху сравнение концерта и оперы в трактатах было весьма распространенным. Об этом пишет Л. Кириллина, справедливо отмечая, что «в основе инструментальных форм концерта лежали узнаваемые формы арии»[b] (можно добавить — лежали изначально). Она же приводит фрагмент из трактата Рипеля (1755), в котором именно такая, изначальная связь концерта с арией зафиксирована как раз на излете эпохи барокко: «Когда я задумываю сочинить концерт или соло для скрипки и т. д., я скорее смогу представить его себе, вообразив, что передо мною текст некоей арии»[c].

Так что Моцарт в этом смысле не был изобретателем. Однако в его концертах связь с оперой выражена настолько глубоко и разнообразно, что становится *принципиальной* для понимания той тихой революции, которую они произвели. Именно Моцарту удалось поставить концерт практически вровень с оперой, создав свою, индивидуальную иерархию жанров, которая, может быть, и противоречила принятой в эстетике и теории искусства того времени, но отражала его реальный композиторский и исполнительский опыт.

Но определило ли родство с вокальной музыкой — сколь бы ни было оно глубоким и сколь бы многообразно оно не проявлялось — все развитие концерта? Ответ на этот риторический, по сути, вопрос подсказывает уже то, что в творчестве Моцарта опера и концерт составляли как бы два взаимозаменяемых жанра. Активность в одном почти полностью исключала обращение к другому:

а См. об этом: *Кириллина Л.* Бетховен и теория музыки XVIII — нач. XIX века. Дисс.... канд.

искусствоведения. М., 1988. Т. 1. С. 80 и далее; т. 2. С. 114 и далее.

Ь *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. С. 108.

с Там же.

гоО > »а.Хсо



О

РЭ

н

о

аэ
Р
сх
о
«
н

1768—1772 — шесть опер («Мнимая простушка», «Бастьен и Бастьен-на», «Митридат», «Асканий в Альбе», «Луций Сулла», «Сон Сципиона»)

1773 - Концерт XV175

1774—1775 — «Мнимая садовница» и «Король-пастух»

1776—1779 — пять концертов

1779—1782 — неоконченная «Заида», «Идоменей», «Похищение из сераля»

1782— 1786 — четырнадцать концертов[0]

1786 — «Свадьба Фигаро»

1786 (дек.) — Концерт КУ503

1787 — «Дон Жуан»

1788 — «Коронационный концерт» КУ537

1790 — «Так поступают все женщины»

1791 — Концерт КУ595, (первая часть начата в 1788)

1791 — «Милосердие Тита» и «Волшебная флейта»

Взаимозависимость налицо. Оперные проекты практически исключали регулярные академии и гастроли, которые Моцарт обычно устраивал тогда, когда не был поглощен театральными планами. Завершение в 1786 году серии регулярных концертов по подписке было связано не столько с охлаждением публики, сколько с желанием самого композитора реализовать оперные замыслы. Но кроме этого, впрочем, могла существовать и внутренняя, не зависящая от внешних обстоятельств паритетность двух масштабных и исключительно важных для него жанров, — паритетность, которая мешала их сосуществованию. В процессе взаимного притяжения и отталкивания оперы и концерта в зальцбургские и венские годы можно обнаружить еще один принцип координации.

Если в 1770-х концерт в тематическом и композиционном плане был ориентирован прежде всего на оперу кепа, то в Вене ярко заявляет о себе близость с оперой Ьийа, причем в 1782—1784 годах сближение идет по нарастающей. Среди первых венских концертов комическая стилистика ясно ощущается только в крайних частях КУ413/387а (№ 11). В 1784-м буффонный дух повсеместно присутствует в финальных рондо, где в трех случаях в конце есть даже смена метра и темпа наподобие оперных финалов (КУ449, 450, 451). Во всем В-биг'ном

кон-

а Концерты Ез-йиг КУ482, А-с1иг КУ488, с-шо11 КУ491 были созданы, как кажется, парал

лельно со «Свадьбой Фигаро» — в период между серединой декабря 1785 и концом марта 1786 гг. Но к этому времени основная работа над оперой была уже позади — см. с. 335 наст. изд.

о

го

церте № 15 (КУ450) небольшие островки героического и патетического топосов окружены морем оживленных тем, вызывающих ассоциации с уже написанным к тому времени «Похищением». Лирика доминирует в Концерте № 17 (КУ453), напоминающем о музыкальной комедии с сентименталистскими чертами — жанре, которому Моцарт отдал дань в «Мнимой садовнице». Особняком стоит КУ451 с горделивой поступью его первой части: на новом уровне Моцарт вернулся к идее своего первого оригинального концерта. Сочинения 1785-1786 годов вновь возвращают к стилистике большой оперы — и патетические й-то11'ный и с-шоИ'ный, и возвышенно-идеальный А-йиг'ный, и блестящий С-йиг'ный. Сложно сказать, чем обусловлена такая «кривая» — прямых параллелей с тем, что тогда делал Моцарт в опере, здесь нет. Тем более что шестнадцать из написанных в венские годы концертов пришлись на период оперной паузы. Но в самом общем плане образный строй концертов имеет явную ориентацию не на оперу вообще, а на конкретные жанры, резонируя и зепа, и Ъийа, и зингшпилю.

Встать вровень с оперой концерт, конечно, не мог, питаясь лишь теми импульсами, которые от нее получал. Важнейшее качество, также определявшее сущность концерта, — это *искусство оркестрового и — шире — инструментального письма.* Не в симфониях, а в концертах и операх в венские годы пролегали основные пути развития моцартовского оркестрового мышления — эта мысль, четко сформулированная Робертом Левайном[8], вновь заставляет вспомнить характеристику моцартов-ских концертов, данную Эйнштейном. И вновь подтвердить: эксперименты в сфере симфонического оркестра проходили для Моцарта отнюдь не на поле симфонии.

В концертах вырисовывается единая линия развития: от камерного оркестра к большому, от главенства струнных к эмансипации духовых и их паритетности со струнными, от разделения функций групп к дифференциации инструментов внутри этих групп, от диалога (клавир — оркестр) к «полилогу» (клавир — струнные — духовые). Если зальцбургские концерты, в

целом, были либо виртуозными, либо учебными, то в венских прослеживается другая типология, обусловленная прежде всего их оркестровым обликом. Это концерты, которые условно можно обозначить как *«квартетные»* и *«симфонические».*

К «квартетным» принадлежат три концерта, написанные Моцартом в первые годы после переселения в Вену (№ 11 Р-йиг; № 12 А-с1иг; № 13 С-йиг). **Они могли исполняться** как с духовыми, так и без них[b]. Об этом говорится в объявлении, помещенном в *Шепег 2еИип§* от 15 января 1783 года:

> Господин капельмейстер Моцарт извещает высокоуважаемую публи

ку об издании трех новых концертов. Эти 3 концерта, которые можно исполнять как с большим оркестром с духовыми инструментами, так и только а циаПго, а именно с 2 скрипками, 1 альтом и виолончелью, впервые выйдут в свет в начале апреля этого года[c].

К названным концертам примыкает еще один — № 14 Ез-йиг. С него 9 февраля 1784 года Моцарт начал Каталог собственных произведений, где

а *Ьетп К.* СопсеЛоз // МогаЛ СотрепсИшп. Р. 263.

Ь Эйнштейн считал, что Моцарта могли вдохновить концерты Иоганна Самюэля Шретера ор. 3, с которыми он познакомился в Париже в 1777 г. Оркестр в них состоял как раз из квартета струнных. *Эйнштейн.* С. 283—284. с *ОеШзсИВок.* 5. 187.

имеется авторское уточнение — 2 оЬое, 2 сопи ас! НЪкипт[1], то есть опять-таки при исполнении оркестровую партию можно ограничить струнным квартетом. Эйнштейн, впрочем, высказывает сомнение, что приписка *ас/ НЫшт* служит достаточным основанием для того, чтобы присоединять этот Концерт к ранним венским, их сходство, как он считает, «лишь мнимое». Скорее, напротив, КУ449 начинает ряд зрелых венских концертов 1784—1786 годов[b]. Тем не менее сам Моцарт, по-видимому, думал иначе. В мае 1784-го он сообщал отцу: «Это концерт совершенно особого рода и написан скорее для маленького оркестра, чем для большого»[c]. И далее он противопоставляет этот концерт трем другим, «большим».

Получается, что определение «большие концерты», часто используемое музыковедами, принадлежит самому Моцарту, причем относится отнюдь не к их размерам или особым музыкально-содержательным качествам, но к характеру оркестрового состава. Поэтому доверимся мнению композитора: он провел грань в череде своих концертов не там, где это впоследствии сделал Эйнштейн. Такой вывод подтверждают и

изыскания Тайсона, установившего, что, по крайней мере, начальное ШШ и сольная экспозиция первой части КУ449 (170 тактов) были написаны на той же бумаге, которой он пользовался в 1782-м — тогда же, когда создавались и три «квартетных» концерта[11].

Известная характеристика концертного жанра как «среднего между слишком сложным и слишком легким», предназначенного и знатокам, и любителям[6], относится как раз к этой разновидности. О категории «среднего» речь пойдет особо, здесь же стоит сказать, что скромный состав оркестра и возможность исполнять эти концерты без духовых расширяли круг их бытования: не только на публичной сцене, но и в приватной обстановке. А значит, делала более выгодным их издание — факт, который Моцарт не мог не учитывать. Что в них предназначалось знатокам, а что любителям — область гипотез. С одной стороны, оркестр играет гораздо более скромную роль, чем даже в зальцбургских и тем более в остальных венских. Духовые действительно можно из них почти безболезненно изъять, даже и в том случае, если это не обычные гобои и валторны, а еще и трубы с литаврами (как в КУ415). С другой — партия клавира, напротив, сохраняет обретенный в Зальцбурге виртуозный статус. Оба эти качества вместе с обаянием интонационно оригинальных тем, легко запоминаемых на слух, яркими динамическими контрастами, интересными находками (как, например, смена метра и ускорение темпа в финале КУ449 наподобие стретты в итальянской буффонной арии), несомненно, не оставляли равнодушными даже самых неискушенных слушателей. Ну а для знатоков — небольшие островки полифонической имитационной и канонической техники, обилие контрапунктических приемов в финале Концерта КУ449, заставляющего вспомнить об «экспериментальной» полифонической сонате в финале первого моцартовского Концерта КУ 175. А еще — по вокальному изысканное варьирование и в медленных, и в быстрых частях, неистощимая фантазия в изобрете-

а Собственноручный Каталог Моцарта. См.: *Bne/eCA* III. 5. 299.

Ь *Эйнштейн.* С. 287—288.

с Письмо от 26 мая 1784 г. — *Bne/eCA* III. 5.315. Георг Фридрих Рихтер — пианист, педагог, выходец из Голландии, вероятно, был учителем Й. Ауэрнхаммер, которая, как известно, занималась и у Моцарта. — *Bne/eCA* VI, КошшепГаг. 5.166.

(I *Тузоп.* Р. 19.

нии клавирных «колоратур», поразительная органичность, с

которой Моцарт сочетает тематизм ритурнеля и сольных *еп1гёе*. Пожалуй, никому, кроме него, не удалось найти в концерте такую совершенную пропорцию между множественностью и единством: клавир не просто переизлагает темы, заявленные в оркестровом 1иШ, и не просто добавляет к ним свои, но как бы переплетает уже прозвучавшие и новые интонационные идеи. В результате многотемность, в принципе характерная для моцартовского зрелого стиля, как бы удваивается из-за того, что «действующих лиц» в композиции два — оркестр и клавир, что приводит к поразительно многомерной тематической организации.

Сценарии могут быть разными. В Концерте КУ414 А-с1иг, например, уже оркестровое ГиШ содержит кроме темы главной партии еще две (!) в побочной и весьма яркий материал в связующей. Сольная экспозиция использует только главную и первую из побочных, зато связующая построена на совершенно новом материале, причем Моцарт в нее вводит две самостоятельные и характерные интонационные идеи, которым только отсутствие тональной закругленности мешает превратиться в полноценные темы. Разработка начинается еще с одной новой темы, производной из патетических мотивов в сольной связующей партии. Реприза все расставляет на свои места. В ней звучит весь материал — и оркестрового 1Ш-П, и сольной экспозиции, за исключением тех самых патетических возгласов, что были «отработаны» в разработке. Свою долю в композиционную логику вносят и каденции — их две, на выбор. Впервые у Моцарта они включают не только разнообразные виртуозные фигуры, но и темы: в *саВеща А* — вторую побочную из начального оркестрового ритурнеля, в *сас1еща В* — варьированную главную. В результате либо торжествует справедливость, и выпущенная в сольной экспозиции тема, так же как и все остальные, звучит трижды (в первом случае), либо в сонатную форму проникают черты рондо (во втором). В других концертах сценарии строятся иначе. То в сольной экспозиции появляется новая главная тема, а материал оркестрового ритурнеля как бы инкрустирован в нее (КУ415 — тот же принцип затем будет повторен в сГтоН'ном Концерте), то клавир добавляет к оркестровой побочной свою (КУ449). Виртуозные фрагменты, чередуясь с темами, во всех случаях создают некий общий знаменатель, оттеняя мастерскую тематическую комбинаторику.

На стилистику и композиционную технику ранних венских концертов, скорее всего, не могло не оказать влияние то, что как раз зимой 1782/83 года Моцарт начал писать первый из «Гайдновских» квартетов — соль-мажорный КУ387, — и продолжил работать над квартетной серией вплоть до лета 1785-

го. Флотхаус находит соответствия в трактовке ансамбля струнных в этом концерте и в трех первых «Гайдновских» квартетах, которые сочинялись в одно время. Прежде всего, это касается средних голосов — партии второй скрипки и альта. Они образуют с крайними (первой скрипки и виолончели) и друг с другом самые разные сочетания на манер квартетного моцартовского письма, наделены мелодической самостоятельностью. Ярче всего эта тенденция выявлена в КУ449, особенно в медленной части и финале[3].

Итак, «квартетные» концерты Моцарта, имели свои особенности. Они просты с точки зрения оркестровых решений, однако изысканны в плане композиционных приемов. Пожалуй, второе можно считать своеобразной компенсацией первого. Сохранившиеся эскизы и наброски показывают, что писа-

Р1о(Ишв М. **МогаП$ К1аУ1егкоп2еПе. $. 53.**

лись они Моцартом отнюдь не на одном дыхании. Это показывает эскиз первой части Концерта КУ414 А-биГ, который свидетельствует о постепенном созревании замысла и работе в несколько этапов.

Концерты 1784—1786 годов идею тематической множественности продолжают и развивают[6]. Материал оркестровых ритурнелей и сольных эпизодов в первой части совпадает в них лишь частично. Причем Моцарт, как и раньше, управляется с обилием самостоятельных тематических идей с высочайшей виртуозностью, непринужденно комбинируя их в разных разделах формы и не нарушая при этом строгой архитектонической соразмерности. К примеру, в Концерте КУ450, первом из серии *«симфонических»,* кроме вступительного *еМгёе* клавира сольная экспозиция имеет промежуточную и новую побочную тему. В репризе материал изобретательно скомбинирован: использованы обе побочные наряду с промежуточной темой — небольшой фрагмент оркестровой связующей партии, которая отсутствовала в сольной экспозиции:

КП. 8о1о п1. Разработка Реприза

гп
СП
1ПТ ЗП
ЕМгёе
ГП СП (Пр.Т) 2Пт
ГП СП (г)
(Пр.Т) 2ПТ
ПТ
гк.
13 +

12
28 + 5
12
16 + 17
33 18
42 13 6
+
17
16 + 4
31
11 + 14
25
33
12
33
33
13
23
20
31
25
154 / 154

Эффект неточного зеркального отражения уже сам по себе служит весомым конструктивным средством. Оно тем более необходимо, что ни один из разделов экспозиции, ни одна из тем не повторяется в репризе точно, причем не только с точки зрения естественного для сонатной формы изменения тональностей, но и по протяженности. Однако этим дело не ограничивается. Все неравные по длине построения настолько «пригнаны» друг к другу, что конечный результат измерений и подсчетов поражает — все A11e§го делится на две абсолютно равные части (по 154 такта каждая): ритурнель и сольная экспозиция; разработка, реприза и заключительный ритурнель. Гениальное архитектоническое чувство Моцарта-композитора проявляется практически во всех его завершенных произведениях, поэтому результаты подобных штудий предсказуемы (при известной аналитической настойчивости исследователя). Симметрия и пропорциональность — суть органические качества его формы, тем не менее в каждом конкретном случае возникают особые отношения масштабных пропорций и тематической диспозиции. В данном — парадоксальные, так как реприза тематически насыщеннее экспозиции, но при этом в полтора раза ее короче.

а Его расшифровка приведена в Приложении к NMA V. 15, B<1 3. 5. 201, а факсимиле с комментариями — в журнале

й1е 2еИ. **СезсЫсЬсе. 2005. № 4. 5.6—7. Автограф очень интересен и с точки зрения творческого процесса Моцарта. В нем зафиксированы мелодические и фактурные идеи, относящиеся к Концерту (всего около 45 тактов). Кроме того, Моцарт подсчитал количество тактов в I и II актах «Похищения» и гонорар, который нужно было выплатить переписчикам, испробовал новое перо, написав несколько слов по-немецки и по-итальянски, и набросал два десятка музыкальных тактов, которые нигде потом не были использованы. Иными словами, это — действительно эскиз, черновик, после работа была продолжена, многое — исправлено и дописано.**

Ь Сольная экспозиция и теперь может содержать новую побочную тему (КУ450, 453, 456, 459, 503), а иногда — и главную (как в <3-шо1Гном и с-шоИ'ном концертах). Встречаются промежуточные темы в связующих партиях (КУ450,467, 503) и новые темы в разработке (КУ453 и 467). Трижды солист начинает свою партию вступительным *епггее* (КУ450.467, 503). Как и в «квартетных» концертах, все сольные каденции построены на основном материале, что также увеличивает тематическую плотность формы.

Впрочем, сходная картина — тематическая множественность при совершенной архитектонической соразмерности — присуща всем венским концертам Моцарта вне зависимости от характера их образного строя и интонационных коллизий. По справедливому замечанию Левайна, обилие тематических идей стало решающей причиной, по которой Бетховен, стремясь к негласному соревнованию с Моцартом, не наследовал его модель концерта[8], хотя и отдал ей дань.

Говоря о специфике концертов 1784-1786 годов (за исключением упомянутого выше КУ449), следует иметь в виду, прежде всего, оркестровую технику. Выше эти концерты были названы симфоническими, что синонимично моцар-товскому определению «большие», так как в обоих случаях речь идет о составе оркестра. Начиная с КУ450 (датирован 15 марта 1784 года) к традиционной паре духовых (гобои и валторны) добавляются обязательная флейта, имеющая самостоятельную партию. Вертикаль деревянных духовых достраивается и в нижнем регистре: все венские концерты после КУ449 имеют две партии фагота. Трубы и литавры, ранее использованные только в концертах бравурных, или, как их называл Эйнштейн, «воинственных», с с1-то1Гного КУ466 — непременный атрибут оркестра вне зависимости от характера сочинения и его тональности[13]. И, наконец, более мощной и дифференцированной

становится и струнная группа — в ней появляются две альтовые партии вместо одной.

Отдельную группу составляют концерты с кларнетами — № 22 Ез-ёиг, № 23 А-биг, № 24 с-то11. Это их положение объясняется особым статусом кларнета как инструмента, вокруг которого во времена Моцарта велись споры — в какой степени его можно и нужно использовать в оркестре, как он соотносится с другими духовыми инструментами[8]. Кроме трех клавирных концертов, кларнет использован в партитурах всех моцартовских опер, начиная с «Идоменея», в валторновом Концерте КУ447 и четырех симфониях[11]. Все это имело вполне материальную причину: оркестр Бургеатра в 1780-е годы (как и Мюнхенская придворная опера) включал не менее двух кларнетистов — в отличие, например, от зальцбургской капеллы, в которой их в моцартовское время не было. Кларнеты изменяли колорит оркестрового звучания и одновременно придавали еще больший вес группе деревянных духовых, окончательно уравнивая ее в правах со струнной. Особенно это ощутимо в тех концертах, где кларнеты играют наряду с гобоями (КУ482 Ез-йиг и КУ491 с-то11).

Каковы основные отличительные черты оркестровой техники в симфонических концертах? Возросшая роль духовых (прежде всего, деревянных) проявилась, конечно, не только в увеличении их числа. Расширилась зона их присутствия в партитуре, о чем говорит простая статистика. Если в первой части «квартетного» Концерта КУ413 духовые играли всего лишь в 20% тактов, то в первом из симфонических (КУ450) — почти в половине, а в О-йиг'ном (КУ451) — вообще в 80%. В первой части «Малого коронационного» концерта (КУ459) соотно-

а *Ьечт К.* Сопсейоз // ТЬе Могай СотрепсШдт... Р. 264.

Ь **Исключение составляют концерт А-с1иг КУ488, начатый, видимо, еще в 1785 г.**

(см. *Копте/.* 5. 292) и последний — В-йиг КУ595.

с *Фортунатов Ю.* Лекции по истории оркестровых стилей. М., 2004. С. 52.

с! Самая ранняя из них — «Парижская» КУ297/300а (1778). В Вене Моцарт дополнил

кларнетами партитуру Хаффнер-симфонии КУ385 (1782), «выкроенную», как известно, из зальцбургской серенады (см.: *ЗсНпарр Р.* \Ълуой // ЫМАIV, \^г. 11, Вс1. 6. 5. Х.), а также использовал кларнеты в Симфонии Е$-с1иг КУ543 и во второй редакции $-то!Гной КУ550.

СО

ТО

О
>.
Н
о.
О
Й
н
о
0>
&
Он
о
и
н

шение почти такое же, а финал демонстрирует еще более убедительную картину: из 506 тактов духовые звучат в 391-м, а струнные — только в 332-х. Не слишком отстают духовые инструменты и от сольной партии клавира.

Не менее впечатляют и качественные перемены в оркестровом письме. Манифестом новой позиции можно считать первый из больших концертов — КУ450 В-биг. Уже то, что он открывается ансамблем из семи духовых в духе *Нагтотетиык,* — экстраординарно для клавирного концерта, да и дальнейшее развитие показывает, что Моцарт предложил венцам нечто до тех пор неслыханное: оркестровую партитуру, в которой духовые, не составляя солирующую группу *сопсеПап1е,* тем не менее стали облигатными, обязательными не только номинально, но и по сути. Фактурные и тембровые приемы, свойственные венским серенадам для духовых инструментов (КУ361/370а, 375, 388/384а), написанным в 1781—1784 годы[8], а также еще более ранней зальцбургской *Наг-тотетшИс,* словно инкрустированы в оркестровую ткань концерта. «Прививка» духового ансамблевого письма обнаруживается практически во всех последующих опусах 1784 года, поэтому в ряду «симфонических» они образуют особую группу — своего рода Яат? ол /е - ко н це рт ы. Теперь не только струнные могли обеспечить полноценное звучание всех слоев фактуры (мелодия, бас, педали, аккордовое или фигурационное заполнение, контрапункты), но и деревянные духовые. В результате к типичному для оркестра моцартовского времени разделению функций оркестровых групп добавилась дифференциация внутри них (за исключением меди). Они начали выступать в буквальном смысле на равных, открывая разнообразнейшие возможности для тембровых и композиционных решений. В этом смысле перекличка духовых и

струнных в главной теме КУ450 — характерный пример:



а Датировка этих серенад прояснена не полностью. Особенно значительные расхождения существуют по отношению к знаменитой серенаде *Сгап РагШа* для 12 духовых и контрабаса (либо первая половина 1781-го, либо 1783—1784 гг). Ез-диг'ная серенада КУ375, как известно, существует в двух версиях — для секстета и для октета (1781—1782). С-шо1Гная КУ 388/384а также написана в 1782 г. Примечательно, что после 1784 г. Моцарт практически больше не обращался к жанру духовой серенады.

Ансамблевая фактура с интонационно выразительными, мелодически проработанными репликами духовых угадывается во многих фрагментах Яат?оя/'е-концертов. Минорная светотень в побочной партии сольной экспозиции КУ453 вся отдана «на откуп» духовым: на фоне пассажей фортепиано, скромных аккордов струнных и энергичных реплик фагота флейта и первый гобой сперва пропевают меланхолически окрашенную каноническую секвенцию, а потом соединяются в хоральном звучании, возносясь над остальными инструментами (т. 126-135).

Некоторые фрагменты и вовсе отсылают к уникальному, написанному как раз в это время клавирному Квинтету с духовыми КУ452 Ез-биг. Он был исполнен в одной из пасхальных академий 1784 года — 30 марта, и поместился в череде моцартовских опусов как раз между концертами КУ451 и КУ453. Самое, пожалуй, яркое проявление такой близости — побочная партия во второй части Концерта (т. 44—70), где основной тематический сюжет развертывается в диалоге духовых и фортепиано, тогда как струнным отведена роль исключительно фоновая. Наверное, если бы Моцарта не занимали настолько

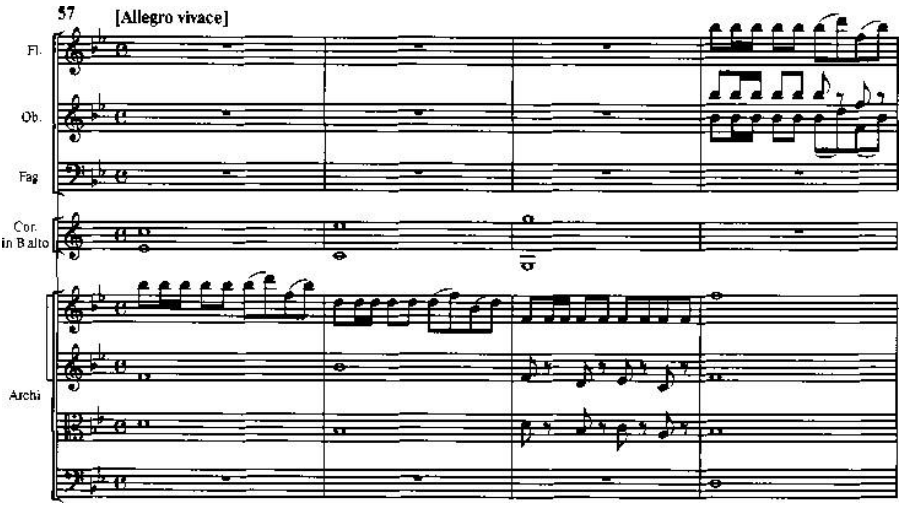
духовые в концертах 1784 года, такое произведение, как клавирный Квинтет Ез-Оиг, вообще вряд ли бы появилось. Оно воплощает идею совместного концертирования фортепиано и духовых в чистом, как бы «дистиллированном» виде, когда струнные — основа основ классического оркестра — не просто потеснились, как в концертах, а вообще исчезли, и все их разнообразные функции легли на плечи квартета духовых.

Именно духовым в концертах 1784 года Моцарт часто поручает ключевые в композиционном отношении моменты — изысканные полифонические «вставки», напряженные прорывы, тематическое развитие. В А11е§го последнего из концертов этого года (КУ459), например, они исполняют пятиголосную имитацию (т. 106—110) и бесконечный канон с ярким тембровым контрастом флейты и фагота (т. 119—123). Деревянные духовые в А11е§го **У1**Уасе Концерта КУ456 обмениваются «охотничьими» перекличками, берут на себя основную роль в разработке (т. 201—211). Им же достаются и яркие колори-

Г-~
с*о
а
со
О
> >
Н
о-
О
03
Н
О
0)
р
л
о
03
н



стические приемы. Духовой ансамбль звучит перед репризой (т. 229—231). Небольшой трехтактовый хорал, конечно, тематически связан с аналогичными фрагментами этой части — например, со второй темой оркестровой экспозиции (т. 54-60). Однако трудно удержаться от мысли, что локальную краску *Нагтотетиык* Моцарт использовал исключительно как колористическое средство. Чистый, без примеси других тембров хор пяти духовых с характерным мангеймским сгехсепбо — эффектом пространственного приближения — согласуется с пасторальным охотничьим топосом этой части, и всего Концерта в целом. Такой эффект создают и расходящиеся мелодии валторн на фоне имитации «роговых» сигналов у скрипок:

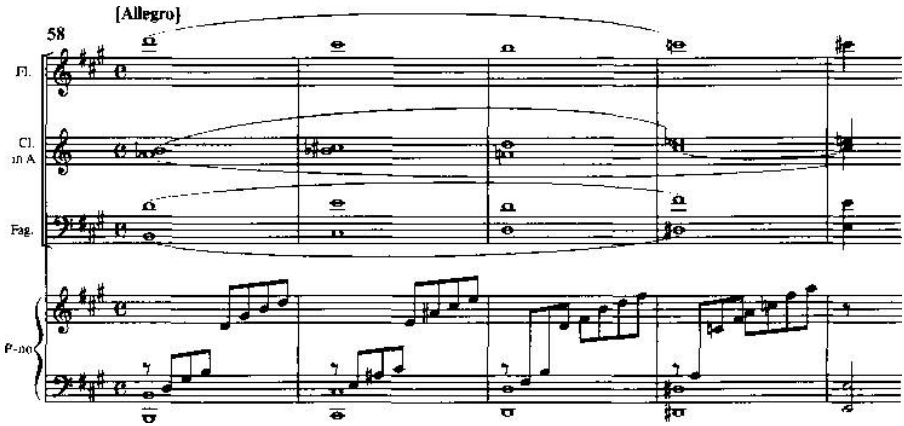




Колористических находок в симфонических концертах немало. Известная по опере категория *Магозсиго* (светотень) приобретает в оркестровом письме особое значение. Мелодия, контрапункт, крайние и средние пласты гармонической вертикали, унисоны и аккорды для Моцарта — не просто функциональные компоненты фактуры, они имеют свою краску, свой тембровый облик. Юрий Фортунатов, отмечая это качество в моцартовских партитурах, говорил о «разноцветных» октавах, звучащих по-разному в зависимости от того, кому они поручены — одинаковым и разным, однородным или неоднородным инструментам, когда от перестановки слагаемых сумма может меняться, вызывая разные ощущения, разное восприятие. Именно такими «многоцветными» октавами изложены короткие мотивы в заключительной партии первой части Концерта КУ450 (т. 53—59): вначале у гобоя с валторной, потом у фагота с валторной, далее лесенкой — одноголосно у скрипок, затем у скрипок и фаготов, наконец, в три этажа у скрипок, фаготов и гобоев. Пять вариантов на протяжении семи тактов — пример типично моцартовской тембровой игры.

Изложение мелодических линий в три или даже четыре

«этажа» реализует новый принцип многопланового тембрового варьирования гармонии, чей характер определен не только краской самого аккорда, его фониз-мом, но и тем, какие инструменты и в каком сочетании его играют[3]. Одно дело — монохромные созвучия струнного квартета, другое — широко раскинувшийся аккорд с фаготами и флейтой по краям и компактным дуэтом кларнетов посередине. Пространственный объем в этом случае почти физически осязаем:



Вариантность и комбинаторика господствовала и в распределении тематизма между оркестровыми группами и клавиром. Опробованный в зальцбургских концертах прием переклички духовых и струнных на фоне клавирной партии повсеместно встречается и в венских концертах. Но ключевыми становятся две другие идеи. Первая — *тембровая перекраска,* имеющая не только колористическое, но и смысловое значение. Один и тот же

Фортунатов Ю. **Лекции по истории оркестровых стилей. С. 55, 66.**

О'
т
ВИРТУОЗ / *Тпанс(Ъи?хпашш клавипного конпеота*
О
ра
н
о
аэ
&г
С
С
сс
Е-

материал — мотивы, фразы, более крупные построения — при повторении передается от группы к группе, от оркестра к фортепиано, от инструмента к инструменту. То, что в экспозиции излагалось у духовых, в репризе поручается струнным или клавиру, и наоборот, причем в самых разнообразных сочетаниях. Пятикратный повтор темы-девиза в медленной части КУ453 ведет слушателя не только по гармоническому кругу (Т-О-Т), но и тембровым путем: в ритурнеле — у струнных, в экспозиции — у клавира (в тонике) и духовых (в доминанте), в репризе — снова у клавира, в коде — у духовых. При этом клавирные версии темы несут на себе отпечаток большей импровизационной свободы, а духовые звучат всякий раз по-разному, но оба раза особенно возвышенно и светло.

Своя тембровая фабула и в знаменитой сицилиане из Концерта КУ488 А-биг. Клавиру отдана главная тема, окрашенная теплотой личного трепетного чувства. Сквозь танцевальный метроритм и характерные для сицилианы мелодические обороты в ней прорываются экспрессивные интонации — словно бы в кантилену превращен речитатив с напряженными изломами, подъемами и спадами. Оркестру отданы более объективные и возвышенно-идеальные темы. Одна из них, как припев к клавирной теме, изливается в холодноватом и прозрачном трио деревянных духовых (флейты, кларнета и фагота), дублированных первыми скрипками. В ней нет и следа танцевальное™. Другую (побочную, т. 35 и далее) и вовсе начинают флейты и кларнеты практически без сопровождения, на манер духовых серенад. В ее несколько отстраненной грациозности — та же объективность. Первая тема на протяжении части звучит только в сольной партии. Однако клавир не ограничивается ею, но вмешивается в судьбу оркестровых тем. Он пере-излагает материал «припева» (с т. 20, второй раз с т. 76) и подключается ко второму предложению побочной (т. 39). Такую тембровую модуляцию вызвало отнюдь не только стремление к звуковому разнообразию, которому сам Моцарт очень часто следовал, к примеру, в медленных частях в форме вариаций. Попадая в клавирную партию, тема «припева» претерпевает существенные изменения. Идеальная кантилена, пропетая духовыми, как бы перетолковывается в том же субъективном, остро экспрессивном ключе, в котором была изложена главная, клавирная тема. В экспозиции (т. 20 и далее) в ней снова проступают ясно ощутимые черты сицилианы, появляются речитативные возгласы, они присутствуют и в клавирной версии побочной темы. По-видимому, в данном случае тембровая оппозиция оркестра (прежде всего, его духовой группы) и

фортепиано имеет глубокое смысловое обоснование, символизируя оппозицию личного и имперсонального.

Вторая тембровая идея, которую Моцарт последовательно проводит в концертах, — своеобразная игра в «свое / чужое», «настоящее / имитация». Духовым изначально присуща подчеркнутая звуковая индивидуальность, и она часто диктует те или иные особенности тематизма, когда мелодия, фактурные фигуры отвечают самой природе инструмента, полноценно и рельефно ее выявляют[2]. Но бывает и так, что инструменты разных групп, обмениваясь репликами, пытаются имитировать друг друга, подде-

а Ю. Фортунатов настаивал на том, что в оркестре Моцарта тембры, даже вне зависимости

от характера темы, могут быть восприняты в определенном смысловом ключе. *Фортунатов Ю.* С. 62.

о

сч

го

даться под «чужой» голос. Такими играми насквозь пронизаны *Нагтоте*-концерты 1784 года. Иногда они образуют даже свой отдельный микросюжет, параллельный основной тематической драматургии. В пасторальном О-биг'ном концерте КУ453 побочная тема в сольной экспозиции первой части поначалу звучит у клавира и имеет весьма оригинальную мотивную и метрическую структуру:



59 (АИе§го]
со
1г
-6-4
--
m
-$■
-М—
4



Ее два предложения как бы раздвинуты и внутрь помещено еще одно[3], основанное на золотом ходе валторн. Ясно, что такая интонационная «заготовка» не может у Моцарта пропасть втуне.

Сразу же после окончания периода ее подхватывают деревянные духовые (гобои и фаготы). Тембр валторны, которая, собственно, и делегировала свой характерный оборот в клавирную тему, прибережен: она подключается к исполнению золотого хода последней, уже в репризе (т. 275—278).

Такая тонкая оркестровая техника, близкая ансамблевой, присутствует, прежде всего, в произведениях 1784 года. Концерт КУ466, открывающий серию 1785 года, обозначил новую грань: детализированное письмо сменилось «крупным мазком». В монументальных опусах 1785—1786 годов, а также в «Коронационном» концерте КУ537 (1788) на первый план выходят не переклички и обыгрывание оттенков, а резкие контрасты оркестровых групп, как бы контрасты крупных пятен «локальных цветов»; дифференциация инструментов внутри групп отступает перед разделением их функций в целостной партитуре. Оркестровые приемы *Нагтоте*-концертов если и дают о себе знать, то лишь изредка.

Шесть концертов 1785-1786 годов были созданы в пору наивысшей композиторской зрелости Моцарта. Все они причислены к безусловным шедеврам. И каждый из них заслуживает отдельного эссе наподобие тех, которые обычно посвящают в монографиях моцартовским операм. Однако, определяя роль, которую в истории жанра сыграло моцартовское наследие, вряд ли можно ограничиться только ими. То, что в сегодняшнем концертном репертуаре эти концерты исполняются чаще других, более ранних, обусловлено не только их действительно выдающимися художественными качествами, но и тем, что они в наибольшей степени приближены к модели фортепианного концерта, которая стала господствовать в XIX веке. Но путь, пройденный Моцартом в этом жанре, нельзя рассматривать лишь как плавное эволюционное восхождение к вершинам, когда каждый следующий шаг отодвигает в прошлое предыдущий. Уже его зальцбургские опусы задали новый стандарт виртуозного концерта с масштабом выражения и образной глубиной, недостижимыми для современников. Занять центральное место в инструментальной музыке своего времени, создать новую табель о рангах моцартовские концерты смогли лишь в своей совокупности. Универсализм, артистическая свобода, с которой были претворены импульсы, полученные от других жанров, мощь инструментального мышления, — все это обозначило грань в музыкальной культуре. В 1780-е годы время выдающегося исполнительского искусства итальянской оперы, слава ее легендарных звезд уходили в прошлое, уступая место виртуозному мастерству инструменталистов. Вена была как раз

тем центром, где этот процесс приобрел самые явные и определенные формы, а в моцартовских концертах он выразился наиболее ярко и последовательно. Не исключено, что без них и, в целом, без фигуры Моцарта — гениального композитора и пианиста-виртуоза в одном лице — сам этот процесс протекал бы как-то иначе. И пусть для Моцарта опера на протяжении всей жизни оставалась главным приоритетом, в первое венское пятилетие именно концерту было суждено стать ее своеобразным двойником.

Образуется структура модифицированного квадратного периода: 1234-1234 — 567 8.

ПРЕТЕНДЕНТ II

«Ипотом [сравните], Вена и — Зальцбург? Если Бонно умрет, капельмейстером станет Сальери. А на место Сальери переместится Штарцер, а уж кто заместит Штарцера — еще никому не известно»[3]. Так в апреле 1781 года Моцарт взвешивал свои венские шансы, все еще пребывая на службе у архиепископа. А несколькими месяцами позднее, уже окончательно решившись на разрыв, еще раз возвращается к этой мысли: «И потом, кто знает, какие перспективы могут тем временем открыться»[b].

Какие возможности, кроме карьеры виртуоза-пианиста, предоставляла Вена Моцарту-композитору? Материальный достаток могла обеспечить только солидная, постоянно оплачиваемая должность при дворе или в церкви. Конечно, поначалу следовало хотя бы зацепиться, войти в придворный штат, и уж затем постепенно подниматься со ступеньки на ступеньку. Почему Моцарт не стал добиваться карьерного роста в Зальцбурге или, к примеру, во Франции, где ему в 1778-м предложили место органиста в Версале? Причина, наверное, в самой Вене, где для него открывалось гораздо более широкое поле деятельности.

Габсбургский двор с незапамятных времен славился своим пристрастием к музыкальному искусству. Практически все правители этого дома, начиная с Максимилиана I (1493—1519)° увлекались музыкой. Фердинанда II (1619—1637), как поговаривали, вообще мало что интересовало, кроме охоты и благородного искусства звуков. О Фердинанде III (1637—1657) и, в особенности, о его сыне Леопольде I (1658—1705) можно даже говорить как о довольно талантливых композиторах, оставивших после себя множество сочинений в духовных и театральных жанрах. Весьма музыкален был и Иосиф I (1705—1711), хотя краткое правление не позволило ему как следует проявить себя на этом поприще. Его брат Карл VI (1711—1740) также имел

репутацию искусного музыканта. Своих опер он, правда, не писал, зато руководил исполнением чужих: в 1719 году — постановкой «Элизы» Иоганна Йозефа Фукса, в 1724-м — «Эвристеи» Антонио Кальдары. Его дочь и престолонаследница Мария Терезия (1740—1780) обучалась пению и игре на музыкальных инструментах, участвовала в придворных оперных спектаклях. Ее сын Иосиф II (1765—1790) довольно сносно играл на клавире и скрипке, умел читать партитуры, обожал оперу, лично вникал во все детали театральной жизни Вены и имел чутье и хватку настоящего импресарио.

«Музыканты на троне» всегда заботились о состоянии придворной капеллы. Она должна была обеспечивать первоклассное музыкальное оформление праздников, церковных церемоний, исполнять оперы, оратории, инструментальные произведения разных жанров. Ее структура окончательно сложилась еще при Карле VI и, несмотря на попытки разного рода реформ, сохранялась и во времена Моцарта. Управление капеллой находилось в ведении капельмейстера и вице-капельмейстера, придворным балетом руководил, соответственно, балетмейстер, более мелкие службы подчинялись ***СагаНегесИ тижа.*** Общее руководство осуществлял обергофмейстер, а в области театра — придворный театральный директор, которого иногда называли ***5р1е1%га/*** или ***Ми$Ис§га/.*** Три

а Письмо от 11 апреля 1781 г. — *Впе/еСЛ* III. 5. 106.
Ь Письмо от 2 июня 1781 г. — *Впе/еСЛ* III. 8. 125.
с Здесь и далее везде указаны годы правления.

гм
ГЛ
ПРЕТЕНДЕНТ И
О
И
н
о
аэ
Р
О.
О
«
н

последних поста предназначались не музыкантам, а родовой знати[3]. Кандидатуру капельмейстера утверждал сам император. В XVIII веке это были:

Иоганн Йозеф Фукс 1715—1741

Лука Антонио Предьери 1741-1751 Иоганн Георг Ройтер 1751-1772

Флориан Леопольд Гассман 1772-1774 Джузеппе Бонно 1774—1788

Антонио Сальери 1788-1825

Должность вице-капельмейстера в первой половине века тоже давала большие полномочия (при Фуксе ее занимал Кальдара, при Предьери — Ройтер), но позднее была фактически упразднена. Венский двор — один из немногих в Европе — имел еще и совершенно особый пост придворного композитора. Ему вменялось в обязанность сочинять произведения для разных нужд. Глюк, например, с 1755 года был директором музыки для концертов в Бургтеат-ре, в 1759-м стал придворным композитором балетов, а в 1774-м получил почетное звание «действительного императорского и королевского придворного композитора». Довольно часто эта должность была ступенькой к посту капельмейстера. Так случилось с Бонно, занимавшим ее с 1739 года до момента своего назначения капельмейстером в 1774-м, и с Сальери, сменившим Бонно сначала в качестве придворного композитора, а затем и капельмейстера — в 1788-м.

Чтобы получить место капельмейстера, требовалось стечение множества обстоятельств, и далеко не всегда решающей оказывалась природная композиторская одаренность. Неповоротливость габсбургской придворноадминистративной машины обрекала претендентов ожидать вакансию до тех пор, пока не умрет тот, кто занимал соответствующий пост, и даже выдающимся мастерам далеко не сразу удавалось занять положение, соответствующее их таланту. Глюку помог успех в Париже; однако капельмейстером он все равно не стал. Впрочем, если вооружиться терпением и умом, добиться можно было действительно многого. Причем не только итальянцам — немецкие мастера тоже имели немалые шансы достичь высокого положения при венском дворе.

Когда Моцарт принял решение остаться в Вене, пост капельмейстера занимал Джузеппе Бонно, которому было уже за 70, он давно ничего не писал и едва ли справлялся со своими обязанностями. Впрочем, уже в момент его назначения было ясно, что все текущие дела лягут на плечи Сальери — довольно молодого, энергичного и в ту пору самого влиятельного из музыкантов в Вене. Пост Глюка был исключительно почетным, специально для венского двора он уже ничего не создавал. Ему шел 68-й год, и рано или поздно должна была освободиться если не его должность, то, по крайней мере, денежная ставка. Еще одна влиятельная фигура — композитор балетов Й. Штарцер —

совмещал эту работу с руководством венским венским «Музыкальным обществом» (после смерти Гассмана в 1774 году).

Самым надежным способом заявить о себе как претенденте на придворную должность была постановка собственной оперы в императорском теа-

***5оттег-МаШ$ А*. II 1атето сП Ме1ама$ю: Ме1ама5ю ап(1 Ше У1еппе5е ТНеа1ге т а СКапˆшв 8ос1е1у // Ме1а51амо а1 Ноте апс! АЪгоад. Рареге Ггот !Не 1тета!юпа18утрЬо$шт Раси1гу оГМизю, ТНе оГ\\ˆМегп Отапо 19%. Ь., Сапас1а, 1997. Р. 60.**

>

тре. В Вене в то время их было два — Бургтеатр и Кернтнертор-театр, причем оба, строго говоря, не являлись придворными в полном смысле слова, поскольку за двором было зарезервировано лишь определенное количество мест в зале, остальные же находились в ведении театральной дирекции. В Бургтеатре, который располагался прямо у главного входа в императорскую резиденцию Хоф-бург и имел более высокий статус, таких «свободных» мест было гораздо меньше, чем в Кернтнертор-театре, но все же, пусть и за очень высокую цену, они выставлялись на продажу. Здание Бурггеатра, перестроенное в 1741—1748 годах архитектором Н. Жадо из помещения для подвижных игр, несло на себе отпечаток вкусов Марии Терезии, предпочитавшей «уютный» архитектурный стиль. Внутреннее оформление небольшого зала с четырьмя рядами лож не отличалось пышностью и роскошью[3]. Открылся театр премьерой оперы Глюка на либретто Метастазио *Ьа ЗеттатШе псопозсшШ* («Узнанная Семирамида» — 1748) с великолепным составом исполнителей.

Подобно большинству театров Европы Бургтеатр строился в первую очередь для постановок итальянской оперы. Но на его репертуар повлияли зигзаги европейской политической жизни. Уже в 1752-м в нем разместилась первая французская театральная труппа (выступала до 1765-го, потом в 1767-1772 и 1774—1775 годах). Ее появление стало результатом нового альянса Австрии и Франции по инициативе канцлера Кауница, который до 1753 года был послом в Париже. Помимо французских драматических пьес, музыкальных комедий и балетов (под руководством Гаспаро Анджолини) в театре давали и итальянскую оперу, но редко и нерегулярно. Именно сцена Бургтеатра с легкой руки *Мт1к%га[а* Джакомо Дураццо, ставленника Кауница, стала плацдармом для оперных экспериментов начала 1760-х. Идее преобразовать оперу зепа под влиянием французских театральных вкусов отдали дань Томмазо

Тра-этта в «Армиде» (1761) и «Ифигении в Тавриде» (1763) и самый радикальный реформатор — Глюк в «Орфее и Эвридике» (1762). Несложно понять венцев, которые называли в те времена Бургтеатр «французским». Впрочем, после 1765 года в перерывах между спектаклями французской труппы здесь уже регулярно (до трех раз в неделю) давали итальянскую оперу Ьи1Га[ь] или пьесы на немецком языке.

Театр имел неплохой оркестр. В 1773 году он состоял (не считая клавесина) из 28 человек: 12 скрипок, по 3 альта, виолончели и контрабаса, одна флейта, по паре гобоев, фаготов и валторн[0]. В случае необходимости его дополняли музыкантами из придворной капеллы. На Бёрни, посетившего Бургтеатр в 1772-м, мастерство оркестрантов — даже не в опере, а в драматической пьесе с музыкой! — произвело весьма сильное впечатление:

Оркестр был здесь совершенно поразителен, [...] и пьесы были исполнены восхитительно. В них было так много изобретательности, что

а Здание не сохранилось, однако чертежи и гравюры позволяют судить о его устройстве: сцена, место для оркестра, партер, разделенный на две части, четыре ложи на первом этаже, 26 (не считая двух императорских и одной директорской) — на втором, по 28 — на остальных. См.: *НеаЩВ.* Наус1п. МохаПапсИНеУ'шппезе 8сНоо1, 1740—1780. КУ, I .. 1995. Р. 39-40.

Ъ *НиШегМ.* ТЪе си11иге оГорегаЬийа т МогаП'а У1еппа: а роеОсзоГеШеПаттеШ. РппсеЮп, ЫУ, 1999. Р 7. с *2аз1ау/.* Р. 101.

ПРЕТЕНДЕНТ II

О

т

н

о

Р
Л
О
РР
н

казалось, будто музыка исходит из некоего другого мира, ибо едва ли удавалось проследить за отдельными пассажами. […] Чья это музыка, я не смог узнать, но композиция и исполнение доставили мне изысканное наслаждение[a].

Второй венский театр — Кернтнертор-театр — располагался у крепостной стены рядом с Каринтийскими городскими воротами (позади нынешней Венской государственной оперы). Он был построен при императоре Иосифе I в 1708-1709 годах архитектором Антонио Бедуцци как театр публичный. 3 ноября 1761 года здание сгорело дотла. Причиной сильнейшего пожара стало «адское пламя» на сцене в спектакле «Дон Жуан, или Каменный гость, с веселыми проделками Гансвурста»[b]. Двор выкупил у венского магистрата землю и восстановил театр к лету 1763-го, после чего тот также приобрел статус придворного императорского. Так как в нем регулярно шли драматические спектакли на немецком, его часто называли «немецким» в противовес «французскому» Бургтеатру. В 1772 году Бёрни смотрел в нем «Эмилию Галотти» Лессинга и оставил описание зала:

> *Театр этот высок и имеет пять или шесть ярусов лож по двадцать четыре в каждом ярусе. Высота делает его как бы короче, и все-таки он с первого взгляда поразителен; очевидно, он давно выкрашен и выглядит темным; но декорации и убранство великолепны. Сцена кажется овальной, что […] производит приятное впечатление, соответствуя противоположной, закругленной по углам стороне театра, и сообщает целому изящный вид*[c].

Особенностью конструкции сцены было то, что часть просцениума занимала большая императорская ложа, и император очень любил посещать музыкальные академии в Кернтнертор-театре, имея возможность в непосредственной близости наблюдать за мастерством виртуозов-исполнителей. Ложа имела отдельный коридор, соединявший ее со дворцом[11].

Приобретя придворный статус, Кернтнертор-театр оставался городским публичным по сути. Попасть в него мог почти любой желающий. Бёрни пишет:

> *Входная плата… очень низка; вход в партер стоит всего двадцать четыре крейцера, хотя сиденья там со спинками, а здешний крейцер равен примерно английскому полпенни; передняя*

же часть партера отгорожена и называется амфитеатром; места здесь стоят вдвое дороже. Но билеты продаются только в партер и на галерею, идущую по верху зала и на которую вход стоит всего шестнадцать крейцеров. Все ложи на сезон абонируются знатными семьями, как это принято в Италии[e].

а *Бёрни Ч.* Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. С. 93.

Ь «Могай т \Меп». АизйеИипё <Зез №(оп$сЬе$ Мизеит дег $1ас11 \У1еп. $. 266.

с *Бёрни Ч.* Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. С. 91. *д НеаЩ й.* Наус1п, Могай апй 1Ье У1еппезе 5сЬоо1. Р. 39—40.

е *Бёрни Ч.* Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. С. 101.

чо

гм

ГЛ

Репертуар театра был нестабильным и разношерстным, и наряду с «Эмилией Галотти» вплоть до конца 1770-х шли едва ли не площадные фарсы. Леопольд Моцарт в письме в Зальцбург в январе 1768-го не без иронии писал: «Господин с орденской лентой аплодирует дурачествам Гансвурста или глупым шуткам, смеется так, что у него захватывает дух»[3]. Нередко сюда переносили оперные спектакли из Бургтеатра. Тем самым удлинялась их сценическая жизнь, в то время как на основной сцене в соответствии с театральными обычаями того времени каждый сезон готовили премьеру.

Оркестр был практически таким же, как и в Бургтеатре, и использовался не только в музыкальных, но и в драматических спектаклях. Перед началом пьесы и между ее актами обычно исполнялась симфоническая музыка: произведения венских авторов.

В первые годы жизни Вольфганга в Вене театральную политику еще определяли радикальные нововведения императора. 16 марта 1776 года Иосиф II заявил о необходимости сформировать немецкий национальный театр. Придворная французская драматическая и балетная труппы были упразднены, взамен их укомплектована и принята в штат немецкая, а Бургтеатр переименован в «Немецкий национальный»[b]. Дураццо из-за его профранцузской ориентации уволили. Место директора обоих придворных театров занял граф Орсини-Розенберг, сохранив его вплоть до 1791 года.

Неясно, имел ли этот шаг экономическую или политическую подоплеку. Вероятнее всего, важно было и то, и другое. Д. Хиртц

специально отмечает, что по записям в придворных расходных книгах за 1773—1774 годы на содержание «немецкого оркестра» (то есть оркестра Кернтнертор-театра) двор ежегодно тратил 5270 флоринов, тогда как «французский оркестр» Бургтеатра, занятый гораздо меньше, обходился в 9470 флоринов[3]. Разумеется, прагматичный император рассчитывал, что одна немецкая труппа обойдется ему значительно дешевле двух французских (театральной и балетной). Однако свою роль сыграла и политика. Эпоха альянсов с Францией против прусской экспансии Фридриха II ушла в прошлое, и Кауниц, как стержневая фигура этой политической линии, был скорее помехой молодому императору, который стремился перехватить у прусского короля лидерство в немецких землях.

Идеей национального театра были тогда увлечены многие немецкие князья — в Мангейме, Веймаре, Готе, отчасти Дрездене. В первом и втором работали литератор Кристоф Мартин Виланд, музыканты Игнац Хольцбауэр и Антон Швейцер. Мангеймский театр, располагая сильной оперной труппой, в конце 1770-х под надзором курфюрста Карла Теодора пытался культивировать жанр героического и исторического зингшпиля. Ключевой фигурой в Готе был талантливый Иржи Бенда. В Веймаре национальному театру оказывала покровительство герцогиня Анна Амалия, она даже сама сочинила музыку на текст раннего гётевского зингшпиля «Эрвин и Элмира» (1776). И все-таки именно инициатива Иосифа II вызвала в немецких землях самый громкий резонанс. Моцарт писал отцу из Мангейма:

а Письмо от 30 января 1768 г. — *Впе/еСЛ*, I. 5. 254.

Ь 23 марта в записке, адресованной графу И. Й. Кевенхюллеру, он сообщил, что «театр рядом с Бургом должен отныне называться национальным». Цит. по: *СгоИ О.* \Ъг\уоп // **ЫМАП, 5/12. 5. VIII.**

с *НеагЦ О.* Наус1п, МогагС апс! Ейе У1еппе$е 8сЬоо1. Р 42.

Г"
С4
ел
ПРЕТЕНДЕНТ 11
О
я
н
о
<и
&
Он

о
я
н

> Я знаю совершенно определенно, что император намеревается учредить

в Вене немецкую оперу и что он ищет молодого капельмейстера, который понимает по-немецки, имеет талант и в состоянии представить миру нечто новое [...]. Я полагаю, что для меня это было бы очень выгодно, разумеется, если хорошо заплатят. Предложит мне император тысячу гульденов — тогда я ему напишу немецкую оперу.

Иосиф II действительно решил учредить не только немецкий драматический, но и музыкальный театр. По его прямому распоряжению актер Иоганн Мюллер, композитор Игнац Умлауф и поэт Йозеф Вайдман начали работу над зингшпилем *01е Вещкпарреп* («Рудокопы»), Спектакль прошел в Бургтеатре 17 февраля 1778 года, понравился венским зрителям и снискал высочайшее одобрение. Через полгода увидел свет другой зингшпиль Умлау-фа — «Аптека», а еще через год, пожалуй, самый удачный за всю его карьеру — *Иге ас копе 8скиз(еппп* («Прекрасная башмачница») на текст Иоганна Готтлиба Штефани-младшего. Умлауфа как главного участника эксперимента ждал карьерный скачок: с места альтиста в оркестре на пост капельмейстера немецкой оперы (правда, никаких тысячи гульденов, о которых мечтал Моцарт, Умлауф, конечно, не получил; ему был положен штатный оклад 600 флоринов). Штефани, занятый в новой компании подготовкой либретто (в том числе переводами французских и итальянских текстов), а также постановочной стороной, в 1781 году стал главным театральным инспектором. Все это внесло некоторую сумятицу в придворную музыкальную субординацию. Сальери и Штарцер, фактически, были выведены из штата и существовали, судя по расходным ведомостям, на положении *ех1га регзопнеI,* хотя их влияние все же оставалось значительным.

Что шло в венских театрах в год приезда Моцарта? Прежде всего, немецкий репертуар — драмы и зингшпили. «Всеобщий театральный альманах» приводит статистику за сезон 1780/1781 года. Всего было показано 23 спектакля. Вместе с повторами они заняли 87 вечеров, распределенных более-менее равномерно в течение года, исключая Великий пост[6]. Большую часть зингшпилей составляли все же не оригинальные сочинения (как можно было бы предположить, учитывая желание императора), а переработки. Лидером, несомненно, был Гретри — шесть опер (21 спектакль), в том числе «Земира и Азор», сыгранная пять раз.

Главную партию в ней пела Алоизия Ланге, ангажированная немецкой компанией и переехавшая в Вену из Мюнхена осенью 1779 года. Успех имели «Мнимые философы» Паизиелло (в немецком переводе Штефани) — 10 раз, «Пилигримы из Мекки» Глюка (переработка его французской комической оперы) — 7 раз. Помимо этого были показаны переработанные и переведенные на немецкий язык итальянские оперы Ъийа: *Ь'тсо^пИа репеуиНаГа* («Преследуемая незнакомка») Анфосси, «Роберт и Каллиста» Гульельми, */)/*е *8к1ачтп ипй йег угоззтййуе 8ее/акгег* («Рабыня и великодушный моряк») Пиччинни[c], *В1е ЫеЬе иШегдеп Напйзч>егк1еи1еп* («Любовь среди ремес-

а Письмо от 10 января 1778 г. — *Впе/еСЛ* II. $. 222.

Ь Данные приводятся по: *ЯоЬЫпз Ьапёоп Н. С.* МогаП. ТЬе §о1(1еп уеаге. Р. 238. с Не совсем понятно, какая именно опера Пиччинни исполнялась. Скорее всего, речь

идет о его раннем интермеццо *зсШауа зепа* («Серьезная рабыня». 1757), чья партитура имеется в Венской национальной библиотеке.

ленников») Гассмана, а также французская опера «Дезертир» Монсиньи (тоже, естественно, на немецком). Исключение из общего ряда составили три большие оперы Глюка — «Ифигения в Тавриде» (в немецком переводе), «Альцеста» и «Орфей» (на итальянском языке), поставленные в связи с приездом в Вену будущего российского императора Павла I.

Репертуар, таким образом, хотя и весьма разнообразный по жанрам, стилю и качеству, но никак не новый. Зингшпилей, специально написанных для Национального театра в этот сезон, собственно, было только два: «Прекрасная башмачница» Умлауфа и *Вег КаисН/ащкеИгег* («Трубочист») Сальери[3]. Придворный капельмейстер, вынужденный с 1776 года ставить свои оперы за пределами Вены, тоже решил откликнуться на призыв императора и испробовать силы в немецкой опере.

Итак, приехав в Вену 16 марта 1781 года, Моцарт оказался в ситуации, когда писать для театра можно было только в рамках национального императорского проекта. Правда, чужаку, не имевшему громкой репутации, пробиться было все же нелегко. Так что Моцарт энергично принялся стучаться во все двери, намереваясь утвердиться в австрийской столице не только в качестве виртуоза, но и оперного мастера. Очевидно, еще с 1778 года, получив первые известия о театральной реформе Иосифа II, он уже обдумывал, каким образом заявить о себе в Вене. Не исключено, что, сочиняя в Зальцбурге свою «Зайду» на либретто Шахтнера, он рассчитывал при случае продемонстрировать ее в столице. Моцарт предпринял попытку, но неудачную, и в

середине апреля 1781 года сообщил отцу, что «для Вены она не подходит: здесь с большей охотой смотрят комедии», то есть героический сюжет, как в «Заиде», у венцев не пользуется успехом. Тогда же он пишет о своих планах получить новую пьесу у Штефани — «как он сказал, хорошую пьесу»[b].

Иными словами, менее чем через месяц после переезда в Вену Моцарт уже успел познакомиться с главным инспектором национального театра Штефани-младшим и заручиться его согласием написать новое либретто. Тогда же он нанес два визита графу Орсини-Розенбергу и был «принят учтивейшим образом». Обсуждалась возможность постановки в Вене «Идо-менея». Ловя момент, Вольфганг тут же организовал в модном венском салоне графини Тун прослушивание отрывков из оперы в присутствии влиятельных особ — самого Розенберга, барона ван Свитена и барона Зонненфельса, юриста и литератора[0]. На присутствовавших фрагменты «Идоменея» произвели благоприятное впечатление, хотя его постановка в Вене в то время была практически невозможной. Зато Розенберг, как Моцарт написал в Зальцбург, «поручил... разыскать хорошее либретто для оперы и передать мне, чтобы я писал ее»*[1]. Исходила ли инициатива только от генерального театрального директора или, может быть, она была также одобрена самим Иосифом II, привыкшем держать под контролем театральную жизнь Вены, неясно. По крайней мере, Моцарту и тут удалось (и довольно быстро) заявить о себе как об оперном композиторе.

а Премьерой была лишь последняя; она выдержала восемь повторов. Опера Умлауфа шла

уже второй год и была дана три раза.

Ь Письмоот 18 апреля 1781 г. — *Bne/eOA* III. 5.107—108.

с См. письмо от 26 мая 1781 г. — *Bne/eCA* III. 8. 121.

с1 Письмо от 9 июня 1781 г. — *Bne/eOA* III. 5. 127.

ПРЕТЕНДЕНТ И

О

и

н

о

о

Он

о

и

н

Распоряжение Орсини-Розенберга было исполнено довольно быстро, и уже в середине июня Моцарту предложили четырехактную пьесу, сочиненную, вероятно, известным венским

театральным артистом Шредером. Впрочем, поразмыслив, ее признали малопригодной для оперного либретто[3]. Штефани же не спешил, и Моцарт даже подозревал, что он хитрит и интригует против него — заодно с Умлауфом[b]. Только к концу июля 1781 года в руках у Моцарта, наконец, появилось либретто зингшпиля «Бельмонт и Констанца, или Похищение из сераля» — пьеса, сочиненная лейпцигским литератором Кристофом Фридрихом Бретцнером и увидевшая свет незадолго до того в Берлине (с музыкой Иоганна Андрэ, известного в германских землях сочинителя зингшпилей).

Ожидая от Штефани новую пьесу и получив взамен чью-то чужую, Моцарт, наверное, испытал некоторое разочарование. Но Штефани никак нельзя отказать в прозорливости, а заодно и в своеобразном дипломатическом таланте. Он придумал целую интригу для быстрого продвижения моцартовской оперы. В начале августа 1782 года Моцарт пишет отцу:

> Великий князь из России приезжает сюда; и потому меня просит Ште

фани, чтобы я, если это возможно, написал оперу в этот краткий срок [до середины сентября]. Император и граф Розенберг должны вскоре вернуться, и тут же возникнет вопрос, а нет ли чего нового, готового к постановке ? И тогда он [Штефани] с удовольствием мог бы сказать... что я пишу нечто ех(га к этому случаю. Определенно, мне это было бы весьма полезно[c].

«Турецкая тема», ярко прорисованная в пьесе Бретцнера, отлично корреспондировала с визитом Павла Петровича, сына Екатерины II, — ведь коалиция против османской Порты объединяла тогда интересы Санкт-Петербурга и Вены. Полтора месяца для сочинения и репетиций оперы едва ли были реальным сроком, но Моцарт энергично включился в работу и спустя три недели, 22 августа рапортовал отцу: «...первый акт оперы уже готов»[11].

Обстоятельства, однако, складывались несколько иначе, нежели рассчитывал Штефани. Вскоре выяснилось, что визит Павла Петровича переносится на ноябрь. Моцарту это давало дополнительное время для работы. Однако Иосиф II был настроен на серьезную культурную программу, а потому рекомендовал Розенбергу подыскать и подготовить к этому случаю лучшие оперы и две из них назвал сам: «Альцесту» и «Ифигению в Тавриде» Глюка[e]. Моцартовской опере, как выяснилось, места не находилось. Вольфганг попробовал было в сентябре еще раз предложить своего «Идоменея» в переводе на немецкий язык, но сам понимал, что вдобавок к двум большим сочинениям Глюка «третья опера будет уже чересчур»[г]. Так что пришлось спешно

разыскивать какие-то русские

а «Судя по тому, что он [Штефани] говорит, первый акт бесподобен, но дальше все стано

вится хуже и хуже». — См.: Письмо от 16 июня 1781 г. — *Bne/eCA* III. 5. 131.

Ъ 1Ыд. 5. 132.

с Письмо от 1 августа 1781 г. — *Bne/eCA* III. 5. 143-144. а Письмо от 22 августа 1781 г. — *Bne/eCA* III. 5. 152.

е С последней как раз тогда его познакомила Мария-Антуанетта, распорядившись показать

ее в замке Трианон специально по случаю визита брата. См.: *Cго11 С.* Ч>г^оП // NMAII, >\^5,Ва. 12. 5. XVI.

Г Письмо от 12 сентября 1781 г. — *Bne/eCA* III. 8. 157.

песни, на случай если ему придется играть перед Великим князем вариации[11]. «Похищение» было отложено.

Тем не менее, поставив на сотрудничество со Штефани, Моцарт не прогадал. К сезону 1782/1783 года инспектор немецкой оперной труппы только упрочил свое положение, а усилия, уже затраченные им на основательные переделки либретто Бретцнера, не давали остановиться на полпути. В результате всех перипетий «Похищение» увидело свет рампы почти через год после начала работы — 16 июля 1782 года. Первое письмо-отчет Моцарта отцу, к сожалению, не сохранилось. Судя по второму — от 20 июля — опера сначала вызвала замешательство, но от спектакля к спектаклю успех нарастал. 6 августа, когда зингшпиль повторили по личной просьбе Глюка, это было уже шестое представление — и это в срок менее месяца. К слову, Павел Петрович тоже смог ознакомиться с новинкой, проезжая через Вену в октябре 1782 года. Всего же до конца сезона «Похищение» прошло 15 раз — рекордное число среди всех зингшпилей йозефинистского национального театра.

«Похищение из сераля» стало первым и очень весомым успехом, достигнутым Вольфгангом самостоятельно, без моральной поддержки отца и даже вопреки его скепсису. Разумеется, помолвка и предстоящая женитьба Моцарта на Констанце Вебер во многом осложнили ситуацию. Можно представить, насколько холодными и натянутыми стали отношения отца и сына в этот кризисный год, насколько тесно сплелись обиды, амбиции, родственные чувства, раздражение и ревность, если Леопольд, воспринявший независимость сына как оскорбление, впервые позволил себе пренебречь его творчеством, а Вольфганг, огорченный непониманием и отчуждением, тоже, пожалуй, впервые отважился столь откровенно и остро высказать свое недовольство:

> Я сегодня получил Ваше письмо от 26-го, но оно оказалось настолько

равнодушным и холодным, что я никак не ожидал получить такое в ответ на мое известие Вам о хорошем приеме моей оперы. Мне казалось (таково было мое ощущение), Вы должны были сгорать от нетерпения, желая вскрыть пакет, чтобы поскорее увидеть произведение своего сына, которое в Вене не просто-напросто понравилось, а наделало столько шума, что ничего другого никто не желает слышать, и театр все время кишит людьми. Вчера ее давали в 4-йраз и в пятницу будут давать снова. — Только у Вас не нашлось времени[b].

Однако в действительности «Похищение» не решило никаких мо-цартовских проблем. Он не вошел в штат немецкой оперной компании, да и сама она доживала последние дни. Идея национального театра Иосифу II уже изрядно надоела, и он в мыслях готовился вновь вернуть в столицу итальянскую оперную труппу. Моцарт и сам не обольщался на счет уровня отечественной оперной продукции и весьма критично оценивал опыты Умлауфа — своего соперника в Вене[c].

a Об этом он сообщает в письме от 24 ноября 1781 г. — *Bne/eCA* III. $. 177. Состоялось ли это выступление, неизвестно.

Ь Письмо от 31 июля 1782 г. — *Bne/eCA* III. 5. 216.

с «Он столько опер выучил наизусть. И ему ничего не было нужно — только сесть и записать». Письмо от 6 октября 1781 г. — *Bne/eCA* III. $. 167.

гл
СП
ПРЕТЕНДЕНТ II
О
РР
н
о
0>
у
л
о
и
н

Главным же результатом с точки зрения моцартовской карьеры следует считать факт, что, имея дело со столь незрелым жанром, как зингшпиль, он заставил воспринимать себя как серьезного композитора, которому можно адресовать будущие оперные заказы. В декабре 1782 года он сообщал отцу: «Граф

Розенберг ... сам повел со мной речь, не хочу ли я написать итальянскую оперу. Я уже надавал поручений переслать из Италии либретто новейших опер ЬиГГа, чтобы иметь выбор»[3]. За короткое время Моцарт получил право, которого смогли добиться только считанные немецкие мастера и то лишь после многих усилий, — право вступить в конкуренцию с итальянцами на поле, где они господствовали почти безраздельно. Прежде чем он воспользовался предложением Розенберга, прошло более двух с половиной лет.

Итак, по воле императора Иосифа II с середины 1770-х венская опера, ранее прочно связанная с итальянской традицией, оказалась на семь-восемь лет практически выключенной из ее естественного развития. Причем как раз в то время, на которое пришелся взлет творческой активности и популярности знаменитого Паизиелло и когда в буффонную либреггистику пришло новое поколение талантливых авторов во главе с Бертати и Лоренци. Возвращение итальянской труппы в Вену словно открывает шлюзы, и сюда устремляется свежий поток художественных идей и впечатлений. Император зорко подмечает самые значительные и интересные новинки, сам едва ли не навязывает их театральной дирекции, как в случае с «Севильским цирюльником» Паизиелло.

Вкус Иосифа II, тяготевшего к интеллектуализму, накладывает отпечаток на венскую репертуарную политику. Именно по его инициативе в Вену приглашают Джамбаттисту Касти и Лоренцо Да Понте. Первый пусть и не слишком плодовит, но мыслит совершенно оригинально и способен предложить самые неожиданные темы и сюжеты, чрезвычайно импонирующие Иосифу II. Второй не столь изобретателен, но умеет, схватив на лету, выразить чужие идеи невероятно ярко и выпукло. Столица наверстывает упущенное, поэтому неудивительно, что композиторы, пишущие для венской сцены, вступают между собой в оживленные «диалоги». В итоге Вена в 1780-е годы не только восстановила статус одного из центров итальянского оперного искусства, но заявила о собственной позиции, так что впору ставить вопрос о формировании особой венской разновидности итальянской буффонной оперы.

Итальянская труппа, сформированная при помощи графа Дураццо (в ту пору австрийского посла в Венеции), прибыла в столицу в апреле 1783 года. Ее музыкальным директором был назначен Сальери, театральным поэтом — Да Понте, приехавший из Дрездена. Первой постановкой стала опера Сальери *Ьа$сио1а йе'%е1от* («Школа ревнивых») на либретто Маццолаи Бертати, написанная для Венеции еще в 1778 году. Выбору способствовало

среди прочего то, что примадонна новой труппы Нэнси (Анна Селина) Стораче пела в Венеции в той же опере как раз перед ее ангажементом в Вену. После премьеры 22 апреля 1783 года граф Цинцендорф записал в своем дневнике: «“Школа ревнивых”. М-ль Стораче, англичанка, — привлекательная, чувственная фигура, прекрасная шея, хороша, как богемские девушки... ВиГГо Бенуччи очень хорош, Буссани — любовник — несколько меньше. Публика осталась чрезвычайно довольна»[15]. А чуть

а Письмо от 21 декабря 1782 г. — *Bпе/eOA* Ш. 5. 244. Ь Цит. по: *НеаПт.* Д МогаП’з Орегаз. Р. 125—126.

позже, 7 мая давал отчет отцу Моцарт: «Итак, итальянская опера ЬиГГа вновь тут пошла и очень нравится. Особенно хорош певец Ъийо. Его зовут Бенуччи». И тут же, продолжая, он говорит о своих планах:

> Я просмотрел с сотню, даже, наверное, больше либретто — только не

нашел практически ни одного, которым бы остался доволен. По меньшей мере, все они требуют многих переделок то тут, то там. И если бы даже нашелся поэт, пожелавший за это взяться, то ему, скорее всего, легче было бы написать заново. К тому же новое — всегда лучше. У нас тут в поэтах некий аббат Да Понте. Он сейчас страшно загружен корректурой в театре. Помимо этого ему велено написать совсем новое либретто для Сальери — и оно будет готово не раньше, чем через два месяца. Потом он обещал написать новое и для меня. Правда, кто знает, сможет ли он тогда — и захочет ли! — сдержать свое слово[0].

Ситуация, очерченная в моцартовском письме, проливает свет на дальнейшие события. Да Понте был занят довольно долго по нескольким причинам. Весь сезон 1783 года заполнили переработки старых опер[ь]. Венская публика словно спешила наверстать упущенное за прошлые годы, так что для новинок не находилось места. Даже Сальери пришлось, как и прежде, работать на стороне, сочиняя для Парижа своих «Данаид» (27 апреля 1784 года). Тем более что гвоздем следующего венского сезона 1784 года стал Паизиелло, который по пути из России в Италию на несколько месяцев задержался в Вене. Императору очень понравился его «Севильский цирюльник», и он заказал композитору оперу *II ге Теойого ш Уепегла* («Король Теодор в Венеции»), Премьера состоялась 23 августа и имела большой успех (Моцарт на ней присутствовал). Но либретто к ней писал вовсе не театральный поэт Да Понте, а Каста, который прибыл в Вену в 1783 году, надеясь занять пост императорского придворного поэта[0]. Это положило начало острому соперничеству между либреттистами. К концу 1784-го Сальери вместе с Да

Понте попытались все же как-то обозначить свой статус в придворном театре, 6 декабря выпустив на сцену оперу *Il neco ü'un §юто* («Богач на день»), но ее ждал провал. Соавторы обвиняли в нем друг друга. В дальнейшем в течение ряда лет Сальери предпочел иметь дело с Касти и был крайне враждебно настроен по отношению к Да Понте, а тот больше года не решался предлагать кому-нибудь свои комедии.

Вначале Моцарт, не желая бездействовать, попытался опереться на свои старые зальцбургские связи. Он просил отца узнать у аббата Вареско, соавтора по «Идоменею», не возьмется ли тот за комическую оперу. Летом и осенью 1783 года во время визита в родной город велась активная работа над либретто и, частично, музыкой «Каирского гуся». По возвращении в Вену, Моцарт еще довольно живо обсуждал детали сюжета в письмах, но 10 февраля 1784-го извещает, что прервал сочинение[11]. По-видимому, сделанное показалось ему настоль-

а Письмо от 7 мая 1783 г. — *Bne/eCA* III. 8. 268.

Ь Тогда же Да Понте перевел на итальянский с французского глкжовскую «Ифигению

в Тавриде», которую, видимо не без влияния Глюка, поставила немецкая компания в Кернтнертор-театре с А. Бернаскони в главной роли.

с Пост освободился в апреле 1782 г. в связи со смертью Метастазио. Впрочем, Иосиф II, видимо, не спешил возрождать эту престижную и дорогостоящую должность. Так что Касти получил ее лишь десятилетие спустя уже при императоре Франце II в 1792 г.

(1 Письмо от 10 февраля 1784 г. — *Bne/eCA* III. 8. 300.

ГО
го
ГО
ПРЕТЕНДЕНТ II
о
Д
Н
О
<и
&
а
О
Д
н

ко бесперспективным, что он отложил уже довольно развернутые фрагменты в сторону и больше никогда к ним не

возвращался. Еще быстрее разочарование наступило с «Обманутым женихом» — переработкой небольшого интермеццо, увидевшего свет в Венеции в 1780 году, с музыкой Чимарозы. Неясно, кто именно готовил для Моцарта текст, от музыки также сохранились лишь наброски, возникшие, видимо, в самом начале 1784-го — они тоже остались незавершенными. После этого Моцарт более года не строит каких-либо оперных планов. Ни в переписке самого Вольфганга, ни в письмах Леопольда к Наннерль в период, когда он гостил у сына и невестки в 1785 году, на это нет и намека. Скорее всего, стало ясно, что, пока не пройдут новые оперы Паизиелло, Сальери, Винченцо Ригини, Стефано Сторače, наконец, осененного недавними успехами в Италии молодого испанца Винсента Мартина-и-Солера[а] — ему надеяться, практически, не на что. К тому же он понял, что профессионального опыта уже довольно старого и беспросветно провинциального аббата Вареско никак не хватит, чтобы конкурировать с новейшими достижениями итальянской музыкальной комедии. Единственный немец в ряду итальянских буффонных композиторов, он чувствовал, что может заставить опять заговорить о себе, только предложив нечто беспроигрышное — «бомбу», которая вновь наделала бы «много шума».

Фиаско Сальери и Да Понте с «Богачом на день» в конечном итоге благоприятствовало Моцарту. У поэта вдруг появилось свободное время. Да и император поддержал его, высказавшись как-то по ее поводу: «Знаете, Да Понте, ваша опера совсем не настолько плоха, как нас в этом стараются убедить. Вам нужно собраться с духом и предложить нам что-нибудь другое»[6]. Это означало, что ему дан шанс. Конечно, связаться с поэтом, потерпевшим неудачу в сотрудничестве с самым влиятельным придворным музыкантом, — в этом был немалый риск. Но Моцарт пошел на него. Почему? — наверняка сказать трудно; может быть, чувствовал, что Да Понте талантлив, а может — роль сыграло и покровительство Иосифа II. В любом случае тогда в Вене других — более надежных — вариантов у него просто не было.

Именно Моцарту пришла в голову идея превратить в либретто пьесу Бомарше, за год до того ставшую в Париже сенсацией[0]. Это подтверждает и сам Да Понте. Задумываясь над сюжетом для моцартовской оперы, он искал что-нибудь «обширное, многообразное, возвышенное, соответствующее необъятности его [Моцарта] гения. Как-то во время беседы по этому поводу он спросил, не смог бы я, если это не трудно, переделать в либретто комедию Бомарше, называ-

а Ригини в конце 1770 — начале 1780-х был широко

известен в Вене в качестве певца,

педагога по вокалу и композитора, давал уроки при дворе (в том числе принцессе Елизавете Вюртенбергской, невесте племянника и будущего престолонаследника Иосифа II эрцгерцога Франца). Его опера *Ь'тсоМго тазрепаю* («Непредвиденная встреча») увидела свет 27 апреля 1785 г., но встретила у публики холодный прием. Первая опера Стефано Сторache, 22-летнего брата примадонны, *СИзроз '1 та/сошепп'* («Недовольные супруги») была с успехом поставлена в Бургтеатре 1 июля 1785 г. Мартину-и-Солеру покровительствовала жена испанского посла, находившаяся с Иосифом II в дружеских отношениях. Опера Мартин-и-Солера *II ЬигЬего Ш Ьиоп соге* («Добросердечный ворчун») шла в Бургтеатре с 4 января 1786 г.

Ь *Ва Рото* Мепкмгеп с1е$ МогаП-ЫЬгеШяеп, §а1ап1еп иеЬегЬаЬеге ипё АуепГигеге. ВегИп, 1970. 5. 116.

с «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше была публично представлена в «Ко-меди Франсез» — вопреки всем препятствиям, цензурным комиссиям и длительным дебатам — 27 апреля 1784 г.

емую "Женитьба Фигаро"? Мне с ходу понравилось это предложение...»[8] Дело, правда, осложнялось тем, что Иосиф II запретил представление этой комедии на сцене: ее как раз 3 февраля 1785 года собиралась давать в немецком переводе труппа Шиканедера, проводившая сезон в Кернтнертор-театре[ь]. Впрочем, запрет не был слишком строг и не распространялся на печатную публикацию пьесы. Поэтому оставалось надеяться на афоризм Бомарше, провозглашенный еще в одной из первых сцен «Севильского цирюльника»: «В наше время чего не следовало бы говорить, то поется»[с]. Да Понте брался все урегулировать, а пока авторы принялись работать на свой страх и риск, держа затею в секрете[11].

Твердых сведений о том, когда именно они принялись за дело и как оно продвигалось, нет, поэтому судить приходится по косвенным данным. Но если фраза, брошенная вскользь Да Понте, что будто бы «через шесть недель все было готово»[8], не преувеличение — интенсивность работы поражает. Премьера «Фигаро» состоялась 1 мая 1786 года. Самый большой перерыв между датами других сочинений осени—зимы 1785-го приходится на промежуток между 18 октября и первой декадой декабря — как раз те шесть недель, о которых упоминает Да Понте[г]. Если учесть, что уже в январе Моцарт писал другие сочинения, в том числе краткий зингшпиль «Директор театра» (по заказу Иосифа II), исполненный в оранжерее Шённбруна 7

февраля 1786 года, а с начала марта — два клавирных концерта (КУ 488 и КУ 491), и что попутно готовилось концертное исполнение « Идоменея» во дворце князя Ауэрсперга (13 марта 1786 года), то сказанное Да Понте похоже на правду. Скорее всего, весь период между серединой декабря, когда партитура «Свадьбы Фигаро», видимо, вчерне была готова, и 29 апреля, когда Моцарт внес ее в свой Каталог, был занят уже технической работой: оркестровкой, корректурами, подгонкой и репетициями премьеры.

Говоря о моцартовском «Фигаро», обычно упоминают о закулисных интригах, сопровождавших его сочинение и постановку. Да Понте в подробностях описывает сцену, когда Орсини-Розенберг настаивал на отмене балетного эпизода в третьем акте, и только вмешательство Иосифа II спасло положение. Напряжение рождала конкуренция между окружением Каста, с одной стороны, и Да Понте — с другой. О кознях Сальери, как упоминал в письмах Леопольд Моцарт, ему рассказали Душеки, посетившие его в Зальцбурге по дороге из Вены в Прагу. Впрочем, такие дрязги были в порядке вещей для любого придворного театра.

Венская публика восприняла «Фигаро» чрезвычайно противоречиво. Цинцендорф записал после премьеры: «Опера мне наскучила». Правда, через два месяца его суждение несколько переменилось: «Музыка Моцарта своеобразна, сделана без толка»[8]. Газета *Рга%ег ОЪегроЫатМъгеНищ* сообщала новости

а *Ба Роме Б.* Мешопеп... 8. 125.

Ь Пер. Иоганна Раутенштрауха. Этот или какой-то другой перевод, изданный тогда же, был явно известен Моцарту, поскольку был в его библиотеке. NMAII, \\^. 5, Вс1. 16. 8. VII. с *Бомарше П. О.* Драматическая трилогия. Пер. с франц. Н. Любимова. М., 1982. С. 53.

***б* Согласно Да Понте, в тайну был посвящен только Мартин-и-Солер, «и он великодушно дал согласие — из уважения к Моцарту, — чтобы я начал его либретто [«Добросердечный ворчун») только после того, когда с переработкой “Фигаро” будет покончено». См.: *Ба Роме Б.* Метопеп... 8. 125. е 1Ы6. 8. 126.**

Г 18 октября был закончен фортепианный Квартет КУ 478, а 16 декабря Моцарт уже внес в Каталог скрипичную Сонату КУ 481 и фортепианный Концерт КУ 482.

***%* Дословно: «руки без головы» (франц. *тат$ $апз Ше). — ЕхЫБок.* 8. 50.**

»/■)

со

со
ПРЕТЕНДЕНТ II
о
«
Н
О
Он
о
«
н

из Вены: «Опера Моцарта “Свадьба Фигаро” понравилась лишь наполовину, и знатоки указали на разные моменты, которые талантливому композитору стоило бы улучшить»[2]. Но рецензия, опубликованная спустя два месяца в *Шепег КеакеНипз* (11 июля 1786 года), расставляет все по своим местам:

> Знатоки еще при первом исполнении отдали музыке г-на Моцарта

должное... Публика же в первый вечер не могла понять, куда попала. Слышались отдельные «браво» ценителей, имевших независимое мнение, но и горячие головы с галерки надрывали свои натренированные легкие изо всех сил... В чем-то их можно понять: поскольку сочинение очень сложное, первое исполнение прошло не наилучшим образом. Теперь же после нескольких повторов стало очевидно: только интриганы или люди, полностью лишенные вкуса, не соглашаются с тем, что музыка Моцарта представляет собой мастерское произведение искусства[11].

За первый сезон (с мая по декабрь 1786-го) «Фигаро» выдержал всего 10 представлений. Его вытеснила новая опера Мартина-и-Солера на либретто Да Понте *Ша соза гага, о зга Ве1еца ед опез(а* («Редкая вещь, или Красота и добродетель»), поставленная в Бургтеатре 17 ноября. Она была весьма ладно скроена и обладала всеми мелодическими и драматическими достоинствами, необходимыми, чтобы в первую очередь пленить публику из категории «любителей». Хотя до моцартовского богатства идеями ей было далеко, но посетителям венского театра в первый сезон было еще, видимо, трудно долго пребывать на вершинах изысканного моцартовского мастерства, и они предпочли сочинение испанца. И. Пеццль, автор известного «Очерка о Вене» и бывший собрат Моцарта по масонской ложе «К Благоденствию», с объективностью очевидца фиксирует настигшую венцев манию: «"Редкая вещь” Мартина-и-Солера... потрясла Вену подобно шторму: на каждом спектакле от 300 до 400 зрителей пытались прорваться в зал без билета, и их приходилось выдворять»[2]. Стало ясно, что именно он станет

кумиром публики в следующем оперном сезоне, а также претендентом на очередной заказ — оперу к предстоящим в октябре 1787 года праздникам по случаю бракосочетания эрцгерцогини Марии Терезии (племянницы Иосифа II, старшей дочери Великого герцога Тосканского Леопольда) и саксонского принца Антона Клеменса. Так что, несмотря на успех Моцарта, театральное поле пока оставалось за соперниками.

Стратегически решение писать «Дон Жуана» для Праги, вероятнее всего, можно считать чем-то вроде обходного маневра. В сложившихся условиях это было вполне разумно, поскольку там с осени 1786 года с невероятным успехом пошел «Фигаро». Да и в целом, с одной стороны, предприятие не было сопряжено для Моцарта с финансовым риском (в Праге ему предложили обычный венский гонорар в 100 дукатов), а с другой — оперу должны были заметить и в Вене. Следовало только снова постараться, чтобы сочинение произвело как можно больше «шума», и тогда оно неизбежно заинтриговало бы венскую публику. К тому же импресарио Бондини намеревался приурочить ее постановку к тем же брачным

а ***ЕЫпйок.*** 5.47.

Ь ***ОеШзсМУок.***8. 244.

с *Рец1/*. 5ке1сН оГ У1сппа 1786—90 // *ЯоЬЬтз 1мпёоп Н. С.* Мо/аП агн! У1сппа. Ь., 1991. Р. 137.

чо

т

Г*") торжествам племянницы императора, только в Праге, куда чета должна была прибыть к 14 октября[3]. И Моцарту удалось добиться безоговорочного успеха.

Оценивая первые шесть венских лет жизни Моцарта, нельзя не отметить, что он очень точно, инициативно и с тонким расчетом понимал стратегию и тактику своего карьерного продвижения. Его оперные проекты были продуманы и рассчитаны очень верно. Пусть публика первоначально воспринимала его сочинения с удивлением или даже недоумением, пусть их появление вызывало споры — главная цель была достигнута. У знатоков — и прежде всего у Иосифа II — его авторитет как мастера, способного представить на сцену оперу высочайшего класса, можно было считать завоеванным. Шумные дебаты не умаляли качества и достоинств его сочинений. Да, он проигрывал по количеству постановок, но проигрывал лишь самым прославленным и именитым заезжим итальянцам. Из мастеров, работавших в Вене, конкурировать с ним мог лишь один (тоже итальянец) — Сальери. По сути, к концу 1787 года положение Моцарта как второго по рангу

композитора в столице было уже негласно признано. Оставалось лишь ждать подходящего повода для официального назначения в придворный штат.

Оперные эксперименты, или «...Слишком много нот»

«Похищение из сераля». Анекдот о том, как Иосиф И пожурил Моцарта за музыкальные излишества в «Похищении из сераля», хорошо известен: «Слишком прекрасно для наших ушей и очень много нот»[6]. Он дал лишний повод Милошу Форману в популярном фильме о Моцарте изобразить императора совершеннейшим глупцом, а его суждения о музыке столь же самонадеянными, сколь и дурацкими. В действительности ситуация не так проста. Прежде всего, нет полной уверенности, что этот случай произошел на самом деле. Первое после премьеры письмо отцу, где об этом могла идти речь, к сожалению, утрачено. Во всех же последующих Моцарт в основном полон воодушевления по поводу «шума», который наделала его опера, «так что никто не хочет слушать ничего другого, и театр все время кишит людьми»[3]. Даже если суждение императора было реально высказано и задело автора, то такой успех давал ему в руки контраргументы, но в письмах их нет. За исключением Нимечека, никто об этом событии не упоминает, а сам Нимечек не мог быть его свидетелем и наверняка рассказал с чужих слов. В мемуарах Да Понте, правда, приведено похожее высказывание Иосифа II, но по другому поводу. На предложение поэта познакомиться с моцартов-скими набросками к «Фигаро», тот якобы высказал сомнение: «Как так? Вы же знаете, что Моцарт совершенно великолепен в инструментальной музыке, но до сих пор он написал всего одну оперу, и она не имеет особой ценности»[31].

Впрочем, история все-таки выглядит правдоподобной хотя бы уже потому, что реакция публики на «Похищение» оказалась смешанной. Многое для венцев было вполне предсказуемым. Например, турецкий антураж — неплохой намек на антитурецкую коалицию Австрии и России, актуальный в связи

а «Дон Жуан», как известно, по разным причинам не был готов к этому сроку, и вместо него

молодоженам представили «Свадьбу Фигаро». — ***ОешзсИРок.*** **8. 264.**

Ь ***Нимечек.*** **С. 37.**

с Письмо от 31 июля 1782 г. — ***Bпе/еОА*** **III. 8. 216.**

с! ***Оа Роте Ь.*** **Мепкнгеп... 8. 126.**

г~-

СН

СП

о
и
Н
О
&
с
о
ра

с визитом Павла Петровича. Или изменение развязки пьесы: паша Селим возвращает пленникам свободу не оттого, что в Бельмонте узнает своего сына, некогда похищенного (как у Бретцнера), а из гуманности, давая европейцам урок просвещенного великодушия: «...большее наслаждение отплатить за вопиющую несправедливость добром, чем пороком искоренять порок». Тут можно было бы усмотреть аналогии с другими известными в те годы драматическими сочинениями: трагедией Вольтера «Магомет» (1742) и «Натаном Мудрым» Лессинга (1779), и намеки на «толерантные» патенты Иосифа II (1781 — 1782), в которых было устранено притеснение по религиозным мотивам и провозглашена свобода вероисповедания. Было ясно, что Моцарт предложит эффектные вокальные номера: и «дуэт пьяниц (для господ венцев), который весь состоит из моей турецкой барабанной дроби», и песню Осмина, и арию Бельмонта «...о *те ащ$1Иск, о те/еигщ* — там показано бьющееся, полное любви сердце»[3]. И то, что у любимых в Вене певцов будут выигрышные соло.

Но тем ярче на фоне ожидаемого выглядит явное изумление, которое вызвало «Похищение» у современников. Нимечек отметил частности: «Казалось, вся музыка, которую до тех пор слышали и знали, и не музыка вовсе! Все были захвачены, всех изумляли новые гармонии, оригинальные, доселе неслыханные звучания духовых инструментов»[ь]. Более глубоко отреагировал Гёте. Он услышал оперу в Веймаре в 1785 году, когда сам был захвачен идеей национального немецкого театра и даже написал несколько либретто для зингшпи-лей. «Все наши старания замкнуться в простом и ограниченном пошли прахом, когда явился Моцарт. “Похищение из сераля” опрокинуло все...»[с] В определенном смысле это суждение поэта можно считать ключом к высказыванию (пусть и предполагаемому) Иосифа II.

Действительно, от немецкого зингшпиля подспудно ожидали чего-то «простого и ограниченного». Большая часть из них в ту пору писалась для драматических трупп (зачастую

странствующих, как труппа Бёма, взявшая в свой репертуар моцартовскую «Мнимую садовницу»), и музыкальные номера отнюдь не всегда исполняли певцы-профессионалы. Ансамбли были редки — дуэты или в самом крайнем случае терцеты, причем партии в них только изредка звучали вместе, а в основном чередовались. Конечно, зингшпиль стремительно развивался за счет переводных итальянских и французских комических опер. Существовали и авторитетные национальные авторы: Моцарт особенно высоко ценил Хольцбауэ-ра и Бенду. Но все же оба они не имели столь богатого опыта в наиболее развитом и передовом тогда итальянском оперном искусстве, каким располагал он сам.

Зингшпилю, как казалось, этого вовсе не требовалось. Он развивался в совершенно иных условиях, чем опера в Италии или Франции, и, несмотря на протекцию императора, ориентировался в основном на бюргерскую, третьесословную среду. Высочайшие стандарты исполнительского и композиторского профессионализма, которые сформировались в серьезных оперных жанрах в итальянской и французской традициях (в рамках аристократической культуры), пусть и косвенно, постоянно оказывали влияние на жанры комические. С зингшпилем дело обстояло иначе. Несмотря на внимание к нему ряда немецких дворов, в целом господствовало стремление создать «народное» ис-

а Письмо от 26 сентября 1781 г. — *Bne/eCA* 111. 5.

Ь *Нимечек.* С. 37.

с Айз СоеШез «ИаПетвсЬег Кеве», Кот, NoVetЂeˆ 1787, т: *ОешзсНОок.* 8. 268.

оо

ел

ел кусство, уловить некий немецкий «дух» (*Уо1к.чюп) с* присущими ему простодушным мягким юмором, склонностью к разумному порядку, утилитаризму и тихому уюту. Иосиф II, которому явно надоела дорогая и пышная придворная серьезная опера, судя по его отношению к Умлауфу, по-видимому, благоволил именно к этому направлению.

Что же, собственно, вышло из-под моцартовского пера? Сохранилось несколько писем Вольфганга к отцу, где он описывает разные этапы работы над оперой, обсуждает проблемы и даже — случай для него очень редкий — формулирует некоторые положения собственной оперной эстетики. Чаще всего цитируют фрагмент из письма от 13 октября 1781 года: «В опере, безусловно, поэзия должна быть послушной дочерью музыки. Почему везде так нравятся итальянские комические оперы, при

всем убожестве того, что касается либретто? [...] Потому что там целиком властвует музыка, и об остальном никто и не задумывается»[2]. Обычно этот отрывок дает повод к рассуждениям о принципиальной разнице в подходах Моцарта и Глюка, хотя в действительности такая постановка вопроса сильно упрощает проблему. Хотя бы уже потому, что Глюк, заявляя в предисловии к «Альцесте» о стремлении «возвратить музыку к ее истинной цели — придавать выразительность поэзии и усиливать драматические ситуации»[ь], ведет речь о «благородном зрелище» серьезной оперы, а совсем не об «итальянских комических операх», на которые ссылается Моцарт. Если вспомнить, какие высокие требования сам Моцарт предъявлял к поэзии в серьезной опере еще в 1778 году в Париже, придирчиво выбирая либретто, станет ясно, что различие жанров не могло не повлиять на суждения обоих авторов. Кроме того, опера зепа к моменту, когда о ней заводит речь Глюк, — это аристократическое, рафинированное и богатое традициями искусство, тогда как итальянская буффонная опера к началу 1780-х оставалась жанром в первую очередь публичногородским и только собирала силы для решительного рывка «наверх», ну а зинг-шпиль вообще делал лишь свои первые шаги.

Да и в целом, весь этот пассаж в письме возник как ответ на критику Леопольда, высказанную в адрес текста Бретцнера—Штефани, как стремление оправдаться в ответ на упрек (позднее часто повторяемый — в том числе и Рихардом Вагнером), что Моцарт якобы проявляет досадную неразборчивость по отношению к качеству текста, за который взялся. Глюк отмечал, что его «намерения удивительным образом совпали с либретто»[2], Моцарт же вынужден согласиться: «Что касается того, как Штефани делает свою работу, то Вы, конечно, правы [...] Я хорошо понимаю, что стихи тут не из лучших»[11]. Он, может быть, тоже был бы рад «придавать выразительность» хорошей поэзии, но в руках у него оказалась поэзия посредственная.

Поэтому вопрос, который здесь в действительности возникает: можно ли написать хорошую *комическую* оперу на либретто, где поэтическая сторона не блещет? Глюк не только не дает ответа на этот вопрос, он даже его не касается. Моцарт же своим «поэзия должна быть послушной дочерью музыки» отвечает именно на него и добавляет: «Я готов биться об заклад, что во время представле-

а Письмо от 13 октября 1781 г. — *Bne/eOA* III, 8. 167.

Ь См. Посвящение к опере «Альиеста». Цит. по: *Кириллина Л.* Реформаторские оперы Глюка.

М., 2006. С. 330.

с Там же. С. 331.

***й* Письмо от 13 октября 1781 г. — *Bne/eOA* III. 8. 167.**

ния никто на них [стихи] и внимания не обратит»[3]. Он считает, что текст оперы (прежде всего, конечно, комической) пишется «не для того, чтобы то туг, то там расставлять слова или даже целые строфы ради жалких рифм... они только гробят композитору все его Шее», и что стихи и рифмы «ничего не добавляют, Бог свидетель, к ценности театрального представления, какими бы они ни были, а, наоборот, лишь наносят вред»[ь]. Здесь стоит специально отметить, что, говоря о «ценности театрального представления», Моцарт прочерчивает ясную грань между собственно *поэтическими* и *сценическими* качествами текста, и роль «послушной дочери» он отводит театральной поэзии, а не драме. То есть, по его мнению, чрезмерное увлечение поэтической стороной либретто способно нанести вред опере независимо от достигнутого литературного качества: «Конечно, стихи для музыки — вещь незаменимая, но рифмы ради рифмы — вреднейшая. И господа, что так педантично подходят к делу, губят вместе с тем и саму музыку»[с].

При таком понимании моцартовской позиции становится ясно, что она не настолько радикально противостоит глюковской, чтобы видеть тут едва ли не принципиальный антагонизм. Это, кстати, подтверждает тот факт, что Глюк отнесся к «Похищению» с большим интересом, потребовал внеочередного спектакля специально для себя и был настолько восхищен, что пригласил автора на званый обед[11] — обстоятельства, о которых почему-то забывают в пылу противопоставлений оперных эстетик обоих мастеров.

Помимо критических выпадов Моцарт излагает и положительную программу — чего он все же ждет от оперного текста. Нужно ему не много. Текст должен быть «просто написан под музыку»'. Правда, это общее выражение можно толковать по-разному. В контексте всего, о чем упоминается в письме, имеется в виду, скорее всего, не столько практика, когда композитор придумывает музыку раньше, чем поэт сочиняет для нее стихи (хотя такой случай тоже произошел в связи с «Похищением», а именно с первой арией Осмина: «Ее основная музыка была готова еще до того, как Штефани придумал к ней хоть одно слово»)[г]. Речь идет о другом — о том, чтобы поэзия подходила к музыке, то есть давала ей повод развернуться в полную силу. И там, где Моцарт чувствует такие возможности, он со всем пылом становится на защиту либретто. «Арию Бельмонта *О me an&ШсН e1c.* едва ли можно было бы лучше написать для музыки; что до другой [арии Констанцы], то, исключая *Нш* и *Киттег гиЫ т*

тешет зсИооз (ведь “горе” не может “покоиться”), она тоже не плоха, особенно первая часть»[8]. Любопытно, что это бессмысленное *Киттег гиЫ* (горе покоится в глубине моей души [букв,— в моем лоне]) он даже не стал менять, уверенный, видимо, в том, что за музыкой на это «никто и внимания не обратит». Так Моцарт решает для себя проблему текста: его литературные качества не важны, лишь бы он оставлял простор для музыки.

а 1Ък1.

Ь 1Ыс1.

с 1Ьк1.

<1 «Моя опера вчера шла опять, а именно — по просьбе Глюка. Глюк высказал мне много

комплиментов по ее поводу». См. письмо от 7 августа 1782 г. — *Bne/eOA* III. 5. 219.

е Письмо от 13 октября 1781 г. — *Bne/eOA* III. 5. 167.

Г Письмо от 26 сентября 1781 г. — *Bne/eOA* III. 8. 162.

8 Письмо от 13 октября 1781 г. — *Bne/eOA* III. 8.167. Моцарт критикует две строки из первона

чального текст Бретцнера в арии Констанцы. *Воск т кш хкттй тете Ргешк* («Но в мгновение [букв, в течение восклицания ’ах!’] улетучилась моя радость») из-за простонародного и мало подходящего для вокализации *кш* он переменил в *доек те хкпеН* (но как скоро...)

о

«1*

го

Гёте, пожалуй, ранее других распознал эту особенность моцартов-ского подхода. После первого знакомства с оперой он из-за посредственного исполнения не сразу смог оценить все его достоинства.

> Текст сам по себе очень плох, — писал он своему другу, композитору

и пианисту-виртуозу Ф. К. Кайзеру, — да и музыка меня не привлекла. Во второй раз исполнено было еще хуже, так что я даже ушел со спектакля. Однако пьеса удержалась, и все хвалили музыку. Когда ее давали в пятый раз, я снова пошел. Сценическая игра и пение были лучшими, чем когда-либо, я абстрагировался от текста и, наконец, постиг, почему мое суждение и впечатления публики так различались, так что теперь понимаю, что к чему[1].

Гётевское «абстрагирование от текста» представляет собой, вероятно, идеальный случай того, на что рассчитывал сам Моцарт. Речь идет, конечно, не о полном отвлечении от сути происходящего и восприятии оперы как ряда музыкальных

номеров. Тогда Гёте вряд ли отнесся бы к зингшпилю настолько всерьез, чтобы вспоминать о нем во время своего итальянского путешествия. Нет, он попросту «вынес за скобки» литературно-эстетические качества стихов, оставив за ними только вспомогательную роль.

Есть, однако, еще одна сторона текста, которой Моцарт придает исключительное значение — драматическая. «Тем более должна понравиться опера, где хорошо разработан план пьесы»[ь], — так подчеркивает он ее важность. И здесь его самое главное требование к либреттисту, чтобы он, как Моцарт сам однажды выразился по отношению к Штефани, «разбирался в театре, знал его»[0]. Но идеальным вариантом Вольфганг, по-видимому, считал такой: «Когда хороший композитор, который понимает театр и сам в состоянии предложить что-нибудь стоящее, и умный поэт объединятся как настоящий феникс. Тогда можно не страшиться и похвалы невежд»[11]. Иными словами, композитор должен понимать театр, причем настолько, чтобы быть в состоянии вмешаться в разработку плана пьесы и указать на те моменты в действии, которые музыка может очертить наиболее ярко и рельефно.

По сути, шаги, предпринятые Моцартом к изменению оригинального либретто Бретцнера с помощью Штефани, как нельзя лучше обрисовывают эту позицию. О. Ян отмечал, что «текст “Похищения из сераля” в том виде, в каком он был написан Бретцнером,... имел строение совершенно типичное для зингшпилей: весь настоящий драматический интерес сосредоточен здесь в речевых диалогах, а пьесы для пения, за редким исключением представляли собой простые вставные номера, рассчитанные, судя по их крою, на вполне посредственное исполнение»[0]. Отдавая должное работе Бретцнера, нельзя не отметить, что действие он выстроил в целом вполне умело и логично, его общий «план» удачен, и он, говоря словами Моцарта, «разбирался в театре».

И все же в деталях композитору было где «предложить что-нибудь стоящее». «Опера открывалась монологом, — пишет Моцарт отцу, — но я попросил

а *ВЬЮвк.* 8.47.

Ь Письмо от 13 октября 1781 г. — *Bne/eCA* III. 5. 167.

с Письмо от 16 июня 1781 г. — *Bne/eCA* III. 8. 132.

***б* Письмо от 13 октября 1781 г. — *Bne/eCA* III. 8. 167—168.**

е *ˆaHn O.* XV. A. МогаП. ОпНег ТНеП. Ье1ргщ, 1858. 8. 79.

г. Штефани, чтобы он сделал из него небольшую ариетту и чтобы после песенки Осмина, где двое между собой болтают, вместо этого сделал дуэт»[а]. Эта цитата редко удостаивается

комментариев, хотя говорит о многом. Монолог в начале пьесы Брет-цнера акцентирует главную роль в драматургии литературно-сценической стороны. Моцарт же увидел здесь хорошо подогнанную друг к другу цепь музыкальных номеров (ариетта Бельмонта — песенка Осмина — дуэт обоих), составляющих единое целое. По сути, он превратил начальные разговорные сцены в самую прогрессивную музыкально-драматическую форму, которая в то время развивалась в итальянской буффонной опере — ансамблевую интродукцию. И тем самым радикально усилил в завязке роль музыки. Она перестала добавлять постфактум отдельные характерные детали к облику персонажей, уже вступивших в действие, но с ходу разметила основные противостоящие силы и ярко обрисовала динамику первого столкновения. Мало того, Моцарт поместил внутрь увертюры небольшой раздел на основе начальной ариетты Бельмонта и тем самым и ее связал со всем последующим.

После бурной завязки приходит время развернутых характеристик главных персонажей. Текстом первой арии Бельмонта, как было уже сказано, Моцарт был удовлетворен. Однако Осмин как главный антагонист у Бретцнера показан куда менее ярко. «В оригинальном либретто, — негодует Моцарт, — у этого Осмина — одна только песенка, и больше петь нечего, исключая терцет и финал. Так что [моими стараниями] он получил арию в первом акте и еще одну получит во втором»[ь]. Правда, в письмах Моцарт мотивирует расширение партии в первую очередь наличием в труппе замечательного певца: «Поскольку роль Осмина предназначается г. Фишеру, у которого по-настоящему великолепный бас ..., то этого человека нужно использовать, в особенности раз уж здешняя публика целиком на его стороне»[0]. Моцарт не упускает возможности дать ему в арии «блеснуть его самыми красивыми низкими нотами», но главный «сюрприз», который он готовит, — «когда уже все посчитают, что ария закончилась, новый раздел *а11е$го аззш* (совершенно в другом размере и другой тональности) должен будет произвести наилучший эффект». Этот сюрприз — чисто музыкально-драматического свойства. Более того, в финальном водевиле, когда все конфликты разрешены и участники действия поочередно восхваляют великодушие и мудрость паши Селима, один Осмин, распаляясь до предела, вновь повторяет этот знаменитый быстрый раздел: *Егз1 §екдр/1, с1апп §еИап§еп* («Сперва обезглавлен, потом повешен...»). Понятно, что дело было не только в Фишере и желании композитора ему угодить. Значение Осмина в сюжете чрезвычайно высоко, и, коль скоро музыка усилиями Моцарта приобретает в «Похищении»

первостепенную драматургическую роль, музыкальное расширение партии Осмина неминуемо должно было произойти.

Моцартовское внимание в либретто привлек еще один важный момент. «В начале третьего акта, — пишет он отцу, — имеется чудный квинтет или даже скорее финал, но я его лучше хотел бы иметь в конце второго акта. Чтобы осуществить это, нужны большие переделки, может быть, даже нужно ввести какую-то совершенно новую интригу ..»[a] Речь идет о сцене похищения, центральном событии оперы. Желание композитора воспользоваться этим выигрышным моментом, так близко продвигавшим зингшпиль к одной из самых сложных и

а Письмо от 26 сентября 1781 г — *Bпе/eCA* III. 5. 162.

Ь 1Ыё.

с 1Ый.

а 1ы< ± самых богатых форм итальянской комической оперы — к ансамблевому финалу, было столь велико, что он по собственной инициативе приостановил работу над музыкой, требуя от Штефани изменений: «Но дальше я ничего не могу делать, потому что весь сюжет сейчас разрушен — и именно по моему же требованию. .. а Штефани сейчас загружен работой выше головы, поэтому нужно немного потерпеть»[3]. Однако это намерение не осуществилось. Причины сложны: кто-то сетует на неспособность либреттиста, кто-то резонно замечает, что план пьесы Бретцнера настолько точно подогнан, что добавлять к нему новые линии сложно. В итоге Моцарту пришлось смириться: сцена похищения осталась там, где и была, а в финале второго акта вместо большого диалога появился квартет.

Здесь перечислены только некоторые изменения, предпринятые в оригинальной пьесе большей частью по инициативе Моцарта. Чтобы оценить их масштаб в целом, стоит процитировать протест Бретцнера, опубликованный в берлинской «Литературной и театральной газете» (21 июня 1783 г.), где он перечисляет все досочиненное Штефани:

> Некто неизвестный в Вене соизволил переработать мою оперу «Бельмонт

и Констанца, или Похищение из сераля» для имп. кор. Национального театра и отдать в печать пьесу в таком преобразованном виде. Поскольку отметить все изменения в диалогах едва ли возможно, оставляю их целиком в стороне, но только переработчик к тому же вставил множество текстов для песен, и среди них попадаются уж слишком душераздирающие и назидательные стишки. Яне склонен разделять с *автором этих «улучшений» славу, причитающуюся его работе, поэтому принужден указать здесь все вставные номера из венского издания,*

положенные на музыку Моцартом:

Первая ария Бельмонта: ШегзоИ кк дкк дапп зекеп ***еЮ.***

Дуэт Бельмонта и Осмина (с. 5): Уегыйпзск! зеузГ ди ею.

Ария Осмина (с. 9): 8о1сИе кегре1аи/пе БаДеп еЮ.

Дуэт Осмина [и Блонды] (с. 25): 1сН реке, доек га(е кк дк ею. Речитатив Осм.ь (с. 27) до начала арии Ария Констанцы (с. 30): Маг1ет а11ег Апеп еЮ.

Ария Блонды (с. 34): \Уе1ске Штпе, кекке Бт1еЮ.

Ария Бельмонта (с. 41): \Уепп дег Ргеиде ею.

Квартет и финал (с. с 42 по 46)

Ария Бельмонта (с. 49): 1ск Ьаие ранг а и/ ***еЮ.***

Ария Осмина (с. 57): О те т11 ***Юк Гпитрккгеп!***

Речитатив и дуэт [Констанцы и Бельмонта] (с. 61): ЦДск Сехсккк ею. Весь финал (со с. 65 до конца/.

Из двадцати одного номера оперы тринадцать (то есть почти две трети) в редакции Штефани—Моцарта были либо добавлены, либо замещены. В подавляющем большинстве случаев эти изменения произошли по инициативе композитора, из-за того, что ему «было что предложить» в драматическом плане.

а 1ЪШ. 8. 163—164.

Ь Вероятно, ошибка. Скорее всего, имеется в виду речитатив Констанцы перед арией

ТгаипфсеИ ***УмЫткщт 1озе*** **(№ 10). с** ***Веи 1 $сНОок.*** **8. 191.**

сн
тг
т
З*
5
а:
Н
I
ш
е*
Х
н
ш
о.
Х
О
и
н
о
Р
Он

О
Х
н

В XIX веке распространилось мнение, будто Моцарт едва ли был способен осознанно различать достоинства и недостатки либретто своих опер, подходил к ним совершенно некритично и писал музыку не задумываясь, как бог на душу положит. Таково, в частности, мнение Вагнера. Не слишком высоко оценивая «Милосердие Тита» и «Так поступают все», он видел в них отрицательный пример пренебрежения драмой в пользу музыки: «О, как дорог мне Моцарт! Как нужно уважать его за то, что он не нашел возможным придумать для “Т**11**ш“ музыку “Дон Жуана”, а для “Соз! Гап Шйе” музыку “Фигаро”, — это было бы так постыдно, так обесславило бы музыку!»[3] Иными словами, даже Моцарту не удалось создать шедевр на драматически несовершенной, по мнению Вагнера, основе.

Моцартоведение XX века приложило немало усилий, чтобы основательно, с документами в руках развеять подобные утверждения. Но все же преодолеть сам вагнеровский подход к проблемам соотношения драмы и музыки оказывается далеко не всем и не всегда по силам. Аберт, приводя высказывание Моцарта о необходимости содружества поэта и композитора, замечает: «Идеальный случай, который мы наблюдаем у Р. Вагнера, когда поэт и музыкант слиты в одном лице, заранее исключается в силу своей чрезвычайной редкости»[b]. Насколько, однако, априори можно считать вагнеровский случай «идеальным»? И не прав ли по-своему Эйнштейн, когда вопрошает: «Чем были бы поэты Кальцабиджи, дю Рулле и Гийар без Глюка? И чем был бы поэт Рихард Вагнер без *композитора* Рихарда Вагнера?.. Что было бы со вторым актом “Тристана”, где действие останавливается, где мы всматриваемся в зеленый сумрак на сцене, откуда доносится пение двух голосов, и где, собственно, нечего *смотреть*, — чем была бы эта сцена без музыки?»[c] Эйнштейн тут ставит под сомнение основополагающий принцип вагнеровской оперной эстетики — убеждение в том, что драма (в первую очередь литературная ее составляющая) на всех этапах создания и воплощения оперы доминирует. Он же показывает, что случай Вагнера весьма противоречивый и уж никак не идеальный.

Все это важно еще и потому, что Вагнер видит в опере взаимодействие лишь двух сил — словесно-драматической и музыкальной — и, фактически, оставляет в стороне третью — сценически-театральную. При всем богатейшем опыте практической театральной деятельности, он рассматривает сцену лишь как площадку, на которую следует водворить свои чисто

умозрительные художественные идеи. Мысль об актере и певце если и приходит к нему, то последней. Иначе у Моцарта. Первое, о чем сообщает он отцу после краткого описания пьесы, это состав исполнителей: «Петь будут мадмуазель Кавальери, мадмуазель Тайбер, месье Фишер, месье Адамбергер, месье Дауэр и месье Вальтер»[1*]. Найти что-либо подобное у Вагнера совершенно невозможно. Моцарту ансамбль певцов будущей оперы дает никак не меньше импульсов к возникновению музыкальных идей и, в целом, облика оперы, нежели литературно-драматические образы, сценические положения и конкретные тексты арий. Конечно, с точки зрения XVIII века в моцартовской позиции нет ничего необычного, но во второй половине XIX века, а тем более в наши дни такой подход оказался почти полностью забытым.

а *Вагнер Р.* Опера и драма // *Вагнер Р.* Избранные работы. М., 1978. С. 283. Любопытно, что он оставляет здесь в стороне «Похищение» и «Волшебную флейту», ведь суждения о качестве текстов этих опер были и остаются весьма разноречивыми.

Ь *Аберт* I, 2. С. 438.

с *Эйнштейн.* С. 360.

(1 Письмо от I августа 1781 г. — *Bпе/еСА* III. 3. 143.

Так что завет Нимечека «всегда знать певцов» моцартовских опер[a] актуален и в подходе к «Похищению из сераля». Впрочем, поскольку речь идет о зингшпиле, или немецкой оперетте, как ее иногда называли в те годы, звезды вокала вроде не должны были претендовать на такую же весомую роль, как в итальянской комической опере. Тем не менее Иосиф II предоставил своей немецкой опере замечательные певческие силы, и Моцарт не преминул этим воспользоваться в полной мере, заставив исполнителей работать изо всех сил, на пределе возможностей. Он описывал отцу, как во время второго представления заключительный терцет I акта был скомкан: «Я пришел в такую ярость, что не помнил себя и тут же сказал, что не позволю дальше давать оперу без предварительной небольшой репетиции (для певцов)»[ь].

Ключевыми фигурами в «Похищении», без сомнения, можно считать троих: сопрано Катарину Кавальери, тенора Валентина Адамбергера и Ьазко-сопнсо Людвига Фишера. Моцарт пусть и косвенно, но весьма емко охарактеризовал примадонну: «Арией Констанцы [*АсН кН ИеЫе* — I, № 6] я немного пожертвовал в пользу подвижной гортани мадмуазель Кавальери»[с]. И действительно, в плане вокальной техники две из трех ее больших арий можно без всяких скидок отнести к самому

сложному из того, что было написано Моцартом в операх. По виртуозности они не уступают первому варианту арии Идо-менея (для Раафа) и пусть и не превосходят, но явно приближаются к ариям из «Луция Суллы» (для де Амичис). Из этого можно заключить, что в лице Кавальери Моцарт вновь встретил необычайно яркую и технически великолепно оснащенную певицу с изрядными исполнительскими амбициями. Ведь слова первой арии, действительно, не слишком располагали, к каскадам колоратур: ностальгические воспоминания героини о счастливых временах, когда она «не знала любовной боли» и «клялась в верности возлюбленному», меланхолические настроения, вызванные разлукой с ним, едва ли давали повод для демонстрации виртуозного блеска. Этим Моцарт даже вызвал нелицеприятную критику позднейших исследователей.

Аберт сетовал на следы итальянских влияний, столь резко вступивших в противоречие с намеченным было немецким духом оперы:

> Здесь перед нами, с одной стороны, достойная Бельмонта Констанца,

просто, правдиво и благородно выражающая свои чувства, с другой — ее искаженное отражение, итальянская примадонна, впадающая в высокий пафос Армид и Медей, — недостаток, который, несмотря на все удачи «Похищения», не позволяет рассматривать эту оперу как равноценную более поздним творениям Моцарта[a].

Столь же резок Аберт в оценке так называемой «мученической» арии № 11 из II акта, где Моцарт искусно применил тип арии с концертирующими инструментами, опробованный в «Идоменее»[e] (на этот раз в группу *сопсегШШе* вошли скрипка, виолончель, флейта и гобой).

a *Нимечек.* С. 59.

Ь Письмо от 20 июля 1782 г. — *Bne/eCA* III. 8. 212.

с Письмо 26 сентября 1781 г. — *Bne/eCA* III. 8. 163. с! *Аберт* I, 2. С. 454.

е Ария Илии *Бе Црабгерегёе!* («Идоменей» — II, № 11).

чф
гл
1 = 1
X
ш
Н
ш
о.
С

О
«
н
о
<и
&
Он
о
«
н

Сегодня с этой критикой, конечно, едва ли можно согласиться уже хотя бы потому, что названные арии Констанцы великолепны. Выражение Моцарта «немного пожертвовал» не стоит воспринимать буквально. Пожертвовав в чем-то одном, можно выиграть в другом, и уж кто-кто, а Моцарт знал, как этого добиться. Ясно, что с поствагнеровской, позднеромантической позиции, которую демонстрирует здесь Аберт[11], исполнительская виртуозность сама по себе не является ценностью и не обладает собственными независимыми от драматических идей эстетическими критериями и качествами. Однако в XVIII веке дело обстояло прямо противоположным образом. Исходя из этих критериев, моцар-товские арии имеют неоспоримые достоинства. Современникам композитора они были очевидны, и это ясно из рецензий на постановку «Похищения» в 1784 году труппой Шиканедера в Кернтнертор-театре, в которой арию Констанцы из II акта (*МаПет аИегАпеп* - № 11) пришлось заменить:

> Господин Моцарт, автор музыки, сочинил во втором акте концертную

арию для Констанцы, с тем чтобы виртуозы оркестра Национального театра могли показать свое умение. Но так как для музыкантов прес-сбургского оркестра этот уровень слишком высок, г-н Франц Тайбер был вынужден заменить эту арию другой, которая, хоть и не отмечена печатью мастерства нашего Моцарта, все равно заслужила аплодисменты [ь].

Да и во всех остальных откликах на оперу, дошедших до наших дней, никто не считает виртуозность арий неуместной.

Что касается Адамбергера (Бельмонт) и Фишера (Осмин), то попытка определить, чья партия в опере более значительна, ставит нас перед острой проблемой. С одной стороны, в соответствии с негласными, но вполне очевидными принципами музыкальной комедии 1770-х годов, первенство безоговорочно должно быть отдано Адамбергеру. Высокий голос в опере XVIII века всегда имел преимущество перед низким. К тому же Бельмонт в отличие от Осмина — персонаж положительный и,

согласно поэтике буффонной оперы, вместе с Констанцей принадлежит к партиям $епа — героям благородного происхождения. Театральная же родословная Осмина восходит к типу «комических стариков» — персонажей, занимавших в ролевой иерархии более низкую позицию. С другой стороны, Моцарт написал отцу о Фишере—Осмине гораздо больше, чем об Адамбергере-Бельмонте, а значит, уделял его роли особое внимание. Да и простой подсчет номеров говорит, по крайней мере, о сопоставимости их партий. В I акте оба имеют по две большие арии, два небольших ариозо (у Осмина песенка), вместе поют в дуэте и терцете (с Педрилло). Во II акте у Осмина два дуэта (с Блодной и с Педрилло), у Бельмонта — одна ария. Наконец, в III акте у обоих вновь по одному соло, а у Бельмонт еще — дуэт с Констанцей. При этом, однако, номера Осмина значительно масштабнее, чем у соперника (в первой

а Кунпе также полагает, что позиция Аберта определяется его «вагнеризмом»: «Герман

Аберт даже видел необходимость констатировать в этом "губительную трещину" в образе Констанцы. Следуя этому суждению, за которым, очевидно, просматривается вагнеровская эстетика музыкальной драмы, следует, видимо, в особенности проклинать колоратуру как самую отчетливую демонстрацию извращений, присущих опере». — *Кигце 5.* Мо2аП$ Орет. 3. 210.

Ь *ЕгЫВок.* 5. 33. Из газеты *№1епег-Кготк* [ЫоуешЬег 1784] .

176 тактов против 113, в последней — 238 против 164). Так что если и говорить о приоритете партии Адамбергера, то не очевидном. В чем тут дело?

Разгадка, возможно, содержится в краткой реплике графа Цинцен-дорфа, посетившего спектакль 30 июля 1782 г.: «Фишер играл хорошо. Адамбер-гер — как истукан»[3]. Из этого можно понять, что сценическое дарование певцов, скорее всего, существенно различалось. В Вене, тем не менее, чрезвычайно высоко ценили певческие достоинства тенора, Иосиф II называл его «наш несравненный Адамбергер», а Т. Ф. Геблер (вице-канцлер венской богемской канцелярии, драматург-дилетант и влиятельный масон) заметил: «Он сочетает большой артистизм с чудесным голосом. Ни единого слога не ускользает от внимания слушателей даже в самых трудных пассажах»[ь]. Моцарта качество адамбергеров-ского вокала вполне устраивало, они подружились и даже обменивались семейными визитами.

И все же, когда речь заходит о Фишере, становится ясно, что он выигрывает в сопоставлении. Это был один из лучших басов

своей эпохи. И. Ф. Рей-хардт, под началом которого Фишер служил некоторое время в Берлине, восхищался его голосом с диапазоном в две с половиной октавы, «от самых глубоких звуков виолончели и до естественного тенорового регистра»[0], а обучение у знаменитого Раафа обеспечило ему столь блестящую технику, что Моцарт всерьез собирался переписать под него партию Идоменея, если бы планы постановки этой оперы осенью 1781 года в Вене обрели более реальные очертания. Репутация Фишера в Италии была несравнима с адамбергеровой. Возможно, конечно, что роль Осмина самой своей сценической фактурой давала Фишеру больше возможностей для яркой, характерной игры и затеняла вполне традиционное амплуа «любовника» Бельмонта, но факт остается фактом: фишеровское дарование производило более сильное впечатление, причем не только на Цинцендорфа, но и на самого Моцарта, судя и по его письмам, и по партии в опере.

То, что на первый план в «Похищении» вышел комический персонаж, зависело все же не только от таланта Фишера. В этой опере просматривается новый тип комедийного сюжета, в котором любовная коллизия одной или нескольких пар перестает занимать центральное положение. Здесь происходит то же, что некогда, в 1750-е годы в операх Ъийа на гольдониевские сюжеты, где на передний план выдвигался рельефно очерченный характер с ярко выраженной идеологической программой (например, Нардо из «Сельского философа» Бальдассаре Галуппи). После двух десятилетий господства в опере чувствительных сюжетов — в конце 1770-х — эта тенденция возобновляется. Правда, в новых «идейных» комедиях центральный характер — уже часто не положительный образ, как у Гольдони, а, скорее, объект критики. Его роль не в том, чтобы демонстрировать преимущества просвещенного мировоззрения, а, напротив, представлять в комическом свете разнообразные заблуждения, дефекты сознания, преувеличенные до гротеска. Таков Осмин — олицетворенная нетерпимость. У Бретцнера он все еще не более чем тип туповатого, ограниченного слу-

а *Оеи\5сН О. Е.* МогаН т 2тгепс1огГ$ Та§еЬйсЬет // ЗсЬлуеггепзсЬе Мимкгекипˆ—Кеуие

шимса1е Зш&зе, .ЫН/Аиˆшг 1962, % 102. 5. 212.

Ь Цит. **по: *СИче Р. МогаП* ап < 3 1ш с!гс1е. Р. 9. Правда, Бёрни, слышавший неоднократно**

Адамбергера в 1777—1779 годы в Королевском театре в Лондоне, остался не в восторге и не удержался от язвительного замечания: «Если бы голос у него был получше, он мог бы стать хорошим певцом». См.: *Витеу СИ.* А Оепега!

Ншогу оГ Мимс... Р. 890.

с Цит. по: С/Ас *Р.* МогаП апд Ы8 с!гс1е. Р. 53.

г-
-'Г
т

Отерные эксперименты, ш

Н
Х
ш
=1
Х
ш
Н
ц.
Си
О
И
н
о
о-
о
«
н

ги, у Моцарта — законченный характер, который в своем масштабе вырастает до классических комедийных образов, сопоставимых с мольеровскими.

Именно поэтому, несмотря на некоторую излишнюю благостность развязки в либретто Штефани, за которую его критиковали, структура сюжета ее оправдывает: воинственной нетерпимости Осмина противопоставлена толерантность его господина. Впрочем, Хиртц подчеркивает в образе Осмина еще один любопытный момент, способный пролить свет на собственное отношение к нему Моцарта. Композитор начинал писать оперу, когда в его душе были свежи воспоминания об оскорблении, нанесенном ему графом д'Арко:

> *Он все еще был захвачен этими эмоциями и не забыл их, но*

взамен они

перетекли в Осмина... Душевно Осмин до конца оперы остается таким же, как и в начале, и этот факт соответствующим образом фиксируется возвращением [в финальном водевиле] его ля-минорной тирады «Егз1 §екбр/(, дапп §еНап§еп». В ответ на этот последний шторм влюбленные отвлекаются от своего условного прославления милости паши и произносят настоящую мораль всей истории:«Нет ничего отвратительнее жажды мщения“.

Вполне возможно, что такой акцент в образе Осмина мог занимать фантазию Моцарта, равно как и веселые и драматические аналогии похищения девушки из-под тиранической опеки с его собственной борьбой за свою Констанцу. Здесь мы не в первый и не в последний раз сталкиваемся с тем, как моцартовское произведение резонирует с его судьбой. И все же нужно иметь в виду, что такие переклички если и возникают, то в частных моментах. Целое же, как правило, определяется не индивидуальным мировоззрением Моцарта, но в первую очередь окружающей его художественной жизнью, жанровой традицией, с которой он вступает в контакт, культурой его эпохи.

Какое место заняло «Похищение» в истории австрийского театра? Самой большой проблемой венского зингшпиля в то время была проблема репертуара. Объявив Бургтеатр национальным немецким театром, Иосиф, вероятнее всего, рассчитывал возглавить процесс культурной консолидации немецких земель, стать и в этом отношении лидером, за которым потянутся все остальные немецкие князья. Спору нет, музыкальная труппа, собранная по приказу императора, не имела себе равных во всей Германии. Но достаточных национальных композиторских сил не было. Одно сочинение в год — максимальная частота, с которой мог действовать Умлауф, — не позволяла претендовать на лидерство. Попытка Сальери с его «Трубочистом» включиться в процесс, наверное, тоже не показалась убедительной. От Моцарта, видимо, ждали образца, на основе которого можно было бы до какой-то степени унифицировать хотя бы некоторые стороны жанра и начать его быстрое развитие. Он же, напротив, создал не «модель», а шедевр — нечто единственное в своем роде и едва ли доступное тиражированию. Вместо того, чтобы указать путь, он вдруг обнажил пропасть между тем, чем зингшпиль был в те годы, и тем, каким ему следовало бы быть, чтобы стать вровень с итальянской или французской оперными традициями. Конечно, успех «Похищения» продемонстрировал творческий потенциал Вольфганга

ГО и облегчил в будущем путь на сцену его «Свадьбе Фигаро». Но в плане развития венского, да, отчасти, и всего немецкого зингшпиля «Похищение» оказало не столько вдохновляющее, сколько парализующее воздействие, что отчетливо зафиксировано в уже приведенных словах Гёте, и что сквозит в отзыве Иосифа II о чрезмерной красоте его музыки для скромных немецких ушей[3]. Несмотря на значительный успех в сфере немецкой оперы и даже на первоначальные планы его закрепить, последующие оперы Моцарта — неоспоримые вершины в его творческом наследии — возникли в рамках традиции итальянской Ьийа.

«Свадьба Фигаро». Период с января 1784-го по весну 1785 года был для Моцарта кризисным. В это время изменились его представления о том, чем может и должна быть итальянская опера ЬийГа. Еще летом и осенью 1783 года он мог всерьез работать над «Каирским гусем», зимой 1784-го не отверг с ходу «Обманутого жениха», то есть речь еще не идет ни о какой радикальной смене старой позиции: $епо§а заведомо лучше, чем Ьийа, и «чем смешнее итальянская опера, тем лучше»[ь]. Причем природа этого смеха в расчет не принималась, и Моцарту не слишком важно, вытекает ли комическая ситуация из хорошо продуманного общего конфликта оперы или попросту забавные сценки обыгрывают почти что импровизированные лацци. Однако, прекратив работу над «Каирским гусем», Моцарт словно погружается в молчаливое ожидание и пишет отцу:

> Ради бога, нам совсем некуда торопиться! Если бы Вам пришлось услы

шать все, что у меня уже готово, то и Вы вместе со мной пожелали бы, чтобы это не было испорчено... Во всех операх, что, возможно, попадут на сцену прежде, чем моя будет готова, ни единая мысль не уподобится какой-либо из моих, за это я ручаюсь![с]

Как видно, дело было не в музыке. Моцарт, со времен итальянских путешествий на десятилетие отключенный от непосредственных контактов с лучшими образцами буффонного искусства, словно окунулся в новую для себя среду. Скорее всего, именно под влиянием свежих впечатлений комическая опера в его сознании приобрела совершенно иное значение, нежели раньше, и уже не воспринималась им как второстепенный жанр. Именно эта переоценка привела к появлению трех венских оперных шедевров: «Свадьбы Фигаро», «Дон Жуана» и *Соя /ап 1иПе.*

Между апрелем 1783 года, началом регулярных спектаклей новой итальянской труппы в Бургтеатре, и маем 1786-го, когда моцартовская «Свадьба Фигаро» увидела свет, в Вене прошло не менее трех десятков самых разных опер. Иоганн Пеццль в своих «Очерках о Вене» перечисляет те, что получили наибольшее признание у публики (в порядке их популярности): «Севильский цирюльник», «Двое ссорятся — третий радуется», «Пещера Трофония», «Король Теодор в Венеции», «Редкая вещь, или Красота и добродетель». «Все это - прелестные комические оперы; публике наскучила серьезная опера, это можно легко вообразить»[11]. До «Фигаро» из названных Пеццлем были поставлены только

а Венский зингшпиль, конечно, не прекратил своего существования. Постановки были

перенесены в Кернтнертор-театр, где, например, в 1786—1789 гг. с успехом шли «оперетты» Дитгерсдорфа.

Ь Письмо от 6 декабря 1783 г., где обсуждается сюжет «Каирского гуся». См.: *Bne/eCЛ* III.

8. 295.

с Письмо от 10 февраля 1784 г. — *Bne/eOA* III. 8. 300. с! *PetxbI.* 5ке1сй оГХ^еппа 1786—90. Р. 137.

о
СП
Н"
Х
ш
=1
Х
ш
н
ш
о.
С

О
и
н
о
о.
о
д
н

три: «Севильский цирюльник» и «Король Теодор в Венеции» Паизиелло и *Рга / (1ие ШщапП И 1ег%о %ос1е* («Двое ссорятся — третий радуется») Джузеппе Сарти. «Цирюльник» и «Король Теодор» удерживались на сцене многие годы, количество их повторов доходило до шестидесяти. То же можно сказать и об опере Сарти. Помимо них стоит еще упомянуть *I/Позор mma&nan* («Воображаемых философов») и «Фраскатанку» Паизиелло — обе оперы исполнялись итальянцами, но гораздо чаще их пела на немецком языке немецкая труппа; число их постановок приближается к сорока. К средним по популярности (количество повторов немногим превышает двадцать) можно отнести Та *СоШасПпа сП зрт1о* («Остроумную крестьянку») Паизиелло, «Школу ревнивых» Сальери, *Ьа §е1о-**31**а уШапе* («Ревность по-деревенски») Сарти, *II/а1е%nате* («Столяра») Чимарозы и *Ьа укепНе (1'атоге* («Превратности любви») Гульельми[3].

Какая из этих опер послужила катализатором для Моцарта, заставив его пересмотреть свои прежние взгляды? Эйнштейн в своей книге в качестве решающего толчка, «трамплина» к «Фигаро», называет, прежде всего, «Короля Теодора в Венеции» Паизиелло на блестящее либретто Дж. Б. Кастиь. Эта опера — и либретто, и музыка — действительно не прошла для Моцарта незамеченной. Достаточно простого сравнения начального мотива знаменитой «арии мести» Бартоло из «Фигаро» с первой большой арией незадачливого корсиканского экс-короля, чтобы увидеть здесь прямую цитату:

60в МойегаЮ Дж. Паизиелло. «Король Теодор в Венеции»



То Ке $о_по е $о _ поа.шапде II гт_оа_тог ёип Ъпя_1о ип Ьги1_1оип Ьги1_юаГ.Гап.по

АНеˆго В. А. Моцарт. «Свадьба Фигаро»



1ˆа

уеп _ Де1 _ 1а, оЬ 1а уеп _ Де1 _ 1а! ёип р1а _ сег аег _ Ьа _ юа1 $ае - ё*

Хиртц полагает, что тут могло проявиться дружеское подражание-соперничество[0]. Не менее вероятна и другая, более сложная игровая подоплека. Для портретной арии своего персонажа — беглого корсиканского короля, от которого отвернулась фортуна[11] — Каста написал особый, даже несколько провокационный текст, /о *ге зопо е зопо аmап1е* («Я — король, и я — влюбленный» — 1,3). Этот стих — не что иное, как острая пародия на знаменитую первую арию Дидоны из классического, известного в те времена любому меломану либретто «Покинутой Дидоны» Метастазио: *5оп Ке%та е зопо атаШе* («Я — царица, и я — возлюбленная»), Дерзость сочиненного аббатом Каста текста простиралась настолько

а По материалам Могаг* сотрепсИит. Р. 368—369.

Ь *Эйнштейн.* С. 393. Еше один трамплин, как считает Эйнштейн, — опера Ф. Бьянки

«Похищенная крестьянка» (либр. Бертати, ноябрь 1785 г.), к которой Моцарт досочинил два номера. Там же. С. 393—394. Правда, с нею он познакомился уже в разгар работы над «Фигаро», так что едва ли ее влияние можно считать столь уж решающим, с *НеагцБ.* МогагГз Орегаз. Р. 128.

<\ Реальным прототипом героя оперы был барон Теодор фон Нойхоф, провозглашенный в апреле 1736 г. королем Корсики. Оказывая в прошлом корсиканцам услуги в борьбе за независимость против Генуи, он добился поддержки, но все же не смог удержать власть и в ноябре того же года был принужден покинуть остров. Последние годы провел в Лондоне в долговой тюрьме, куда был заключен из-за предъявленного генуэзцами векселя. Упомянут в «Кандиде» Вольтера (26 гл.).

далеко, что слово 1*афа* (вознаграждение, объявленное за поимку Теодора) отчетливо «рифмуется» у того, кто помнил текст Метастазио, со словом *вофо* — трон, на котором желала единолично властвовать карфагенская царица[8]. Моцарт, воспользовавшись мелодической идеей Паизиелло для арии «мести» Бартоло, словно призывает покарать насмешника, поднявшего руку на стихи великого поэта.

Такого рода диалоги в моцартовской «Свадьбе Фигаро», впрочем, обнаруживаются не только и даже не столько с «Королем Теодором», а с другой оперой Паизиелло — его «Севильским цирюльником». Не исключено, что, предлагая Да Понте взяться за вторую часть драматической трилогии, Моцарт видел в своей опере продолжение паизиелловской. Обе они даже

одно время шли в Бургтеатре параллельно, и ключевые партии в них пели одни и те же исполнители: Фигаро — Франческо Бенуччи, Альмавиву — Стефано Мандини. Одна лишь Нэнси Стораче поменяла роль, и из Розины у Паизиелло превратилась в Сюзанну у Моцарта[b]. Моцарт и сам оставил намеки на эту взаимосвязь. Достаточно сопоставить мелодию в партии Фигаро из первого дуэта «Севильского цирюльника» с фрагментом арии *5е ш01 ЬаИаге,* чтобы увидеть несомненное родство. Моцарт еще и повторил эту реплику в речитативе при появлении Фигаро во втором акте (II, 1)[c]:



Ьа гша Ъо1 _ Ее _ §а ё а диа!_Его раз _ зё: ЕЁп _ Еа се _ 1е _ зЕе; уе! _ п

1

т_рют_Ьа _ Её; соп Еге Ъа _ сё _ И

610

Рге$1о В. А. Моцарт. «Свадьба Фигаро»



1/аг _ Ее зсЬег _ теп _ до, Гаг _ Ееа.до _ ргап _ с!о, сП диа рип _ §еп _ до, дЁ 1а зсЬег_



. гап _ до, ЕиЕ _ Ее 1е тас _ сЫ_пе го _ уе _ зсЁе _ гд, го _ уе _ зсЁе _ гд.

Но, конечно, все не исчерпывается мелодическим родством. Между двумя операми протянуто множество тонких нитей. Один из примеров — две каватины Розины: *Ошз1о ае1, ске сопо.чсе1е* (II, 12) у Паизиелло и *Рощ атог(*II, № 1) у Моцарта. Поэтический текст обеих исчерпывается четверостишьем, что весьма скромно для арии, предполагавшей, как правило, две строфы. Обе каватины — молитвенные обращения. В опере Паизиелло героиня просит небо ниспослать в сердце покой; Графиня у Моцарта молит бога любви вернуть ей утраченное счастье. Помимо этого оба номера написаны в одной и той же тональности Ездит, в размере 2/4 и темпе БагёЬейо[11], для абсолютно одинакового состава орке-

а

Метастазио

$оп Ке$1па е зопо ашаШе, Е ГЁтрего ёо **$о1а** уо§1ёо **Ое1 тЁо зо§1Ёо е с1е! тЁо сог.**

Каста

10 Ке зопо е зопо атапЕе,

И тЁо атог ё ип Ьгиио аЯаппо,

11 тЁо ге§по ё ип Ъе1 таЁаппо

та 1а 1а§Иа ё ре§§Ёо апсог.

ПРЕТЕНДЕНТ II / ***Оперные эксперименты, или «...Слишком много нот»***

Ь

с

Графиню в опере Моцарта пела сопрано Луиза Ласки.

Хиртц находит и другие «цитаты», к примеру в хоре сельских парней и девушек, которых Фигаро привел в замок *(Оюуат Пае* — I, № 8), и каватиной Фигаро *йгато а11е по/а* (№ 2) у Паизиелло. *НеаП^й.* МогагГз Орегаз. Р. 142—144.

1/1

Г1

О

Я

н

о

о

р

а

о

я

н

стра с парами валторн, кларнетов и фаготов, причем последние (и у Моцарта, и у Паизиелло) обмениваются на протяжении всей арии небольшими мелодическими репликами, изложенными в терцию. Совершенно ясно, что каватина Паизиелло послужила моделью для Моцарта, пусть даже тематический облик вокальной мелодии у него, несомненно, восходит к сопрановому соло *А%пи.ч Ое1* из зальцбургской Мессы

КУ 337 (1780) и еще ранее, возможно, к мюнхенской клавирной Сонате КУ 282/189§ (1777).

Любопытно, что через полгода обе арии послужат моделью Мартину-и-Солеру в опере «Редкая вещь». Ее главная героиня Лилла в арии *Воке тграте ип* <& (I, № 13) сетует на то, что любовь, ранее казавшаяся ей нежной, теперь доставляет страдания. Мартин-и-Солер поменял тональность на А-биг и размер на $^{6}/_{8}$, но оставил тот же состав и кларнеты, играющие в терцию. И теперь уже его Лилла (ее пела Нэнси Стораче, как и Розину Паизиелло) вступила в своеобразный диалог со своими предшественницами. Конечно, все три персонажа имеют нечто свое, особенное: полная юной энергии и грации Розина Паизиелло отличается и от трепетно-простодушной сельской девушки у Мартина-и-Солера, и от моцартовской Графини с ее ностальгией, проникнутой легкой горечью. Но, несомненно, ария Паизиелло «о превратностях любви» сформировала некий сюжетно-сценический и музыкальный топос.

Таких мотивов — свежих и нерастиражированных в опере Ьи(Га в течение десятилетий и одновременно совершенно естественных, далеких от вымученных положений того же «Каирского гуся» — «Севильский цирюльник» предлагал в изобилии. Еще один пример — лирическая канцонетта влюбленного героя. У Паизиелло ее под аккомпанемент гитары поет граф Альмавива, переодетый бедным студентом Линдором *(Зарег Ьгатак;* I, 6). Не составляет усилий заметить, что Моцарт берет ее за основу в ариетте Керубино *УЫ сИе заре1е.* Два номера, так же как и каватины Розины, роднит многое: тональность О-биг, размер $^{2}/_{4}$, одинаковый темп[a], сходная оркестровка (струнные пиццикато подражают гитаре, валторны, гобои, кларнеты играют мелодию и педали). У Паизиелло, правда, имеется еще облигатная партия мандолины[b], у Моцарта же несколько богаче представлены деревянные духовые: помимо перечисленных — флейты и фаготы. Общностью жанра продиктовано и сходство формы — в обоих случаях строфической. Правда, здесь уже начинаются различия.

Первое — то, что в песне Альмавивы всего три поэтических строфы. Этого мало для развернутого сольного номера, поэтому Паизиелло приходится повторять строки. В романсе Керубино строф семь, да еще Моцарт в заключение вновь проводит начальную. Канцонетта Паизиелло выглядит как вполне обычная песня, где доминирует сходство между куплетами. Все они построены по единой схеме периода из трех предложений с дополнительным проведением второго и третьего после небольшого проигрыша. Разнообразие вносят вариации

мандолины и небольшие гармонические различия. Моцарт в ариетте Керубино лишь в первой строфе довольно близко следует за Паизиелло и тоже пишет куплет из трех предложений. Но в неизменном виде он повторится только в конце песни, все же

а У Паизиелло темп не обозначен, только характер — *атогозо*, но в ремарке указано, что граф расхаживает под балконом, следовательно, темп, скорее всего, Алс1ап1е. Такой же проставлен в автографе Моцарта чужой рукой.

Ь Вероятнее всего, серенада Дон Жуана под аккомпанемент мандолины из II акта моцартовской оперы также восходит к канцонетте Альмавивы из «Цирюльника» Паизиелло.

остальные куплеты лишь отчасти его напоминают, а отклоняются весьма значительно. Второй изложен в тональности доминанты к исходному В-диг, третий же явно готовит Г-то11, хотя в четвертом утверждается далекий Аз-ёиг и возникает грань, после которой тематическое развитие идет по другому пути.

Причины — в поэтическом сюжете. В первых трех строфах Керуби-но — галантный паж, учтиво и даже рассудительно повествующий дамам о своих чувствах. В конце третьей он упоминает, что эти чувства «иногда нежны, а иногда доставляют страдание». С этого момента он весь во власти противоречивых ощущений: «Холод, а потом душа воспламеняется, а в следующее мгновение вновь охватывает холод». Он дрожит и вздыхает, не знает покоя ни днем ни ночью, страдает, но рад своим страданиям. И музыка идет вслед. Тональное развитии становится интенсивным — в пятом куплете даже напоминает разра-боточное (мы оказываемся сперва в с-шо11, а затем в §-шо11), а в шестом и вовсе возникает цепь хроматических секвенций и тональности сменяют друг друга каждые два такта. Именно здесь радикально меняется и мелодия. От песенного склада «вставного номера» не остается и следа, куплетная ариетта словно взрывается изнутри. Короткие реплики *раНаШе* вызывают отчетливые ассоциации с арией Керубино *ЫоП ворш* (I, № 6). Моцарт втискивает в один куплет две поэтические строфы, заставляя Керубино буквально захлебываться от волнения. На месте галантного пажа вдруг обнаруживается пылкий юноша, захваченный эмоциями, которые не в силах обуздать.

Конечно, в серенаде Альмавивы-Линдора Паизиелло даже отдаленно не ставил перед собой подобную образную задачу. Ведь все, что там было нужно, это хитрым способом под видом песни (так, чтобы ревнивый Бартоло не догадался) сообщить Розине имя того, кто по ней вздыхает. Впрочем, ситуация, когда Керубино поет свой романс Графине, тоже сама по себе не

требовала воплощения, избранного Моцартом. В других случаях, к примеру, во втором акте «Дон Жуана», где герой под аккомпанемент мандолины (как и Альмавива у Паизиелло) исполняет серенаду под окном служанки Донны Эльвиры, ничего подобного не понадобилось. Да и в «Свадьбе» песня пажа вполне логично могла бы прерваться от избытка чувств и смениться взволнованным ариозо вместо того, чтобы эта жанровая модуляция свершилась *внутри* нее, в ее собственных границах. Такого оригинального и сложного решения нет ни у кого из моцар-товских коллег-современников. Но все же первоначально Моцарт и тут отталкивался от Паизиелло как от образца, а уж серенада Дон Жуана, вероятнее всего, возникла в опере исключительно благодаря этому прообразу. Такие же «подражания» можно легко обнаружить и в других венских операх той поры — например, в уже упомянутой «Редкой вещи» Мартина-и-Солера, где Любин (возлюбленный Диллы) тоже поет серенаду под ее окном[2]. Так что лирическую канцону или серенаду, адресованную возлюбленной, можно считать еще одним топосом, почерпнутым из «Севильского цирюльника» Паизиелло.

Моцарт использовал и переосмысливал не только жанровые модели. Он совершенно по-новому взглянул на композицию оперы в целом и на соотношение в ней ансамблей и арий. Показательна в этом отношении история, расска-

а У Мартина-и-Солера имеются также «переклички» не только с Паизиелло, но уже

и со «Свадьбой» Моцарта. Один из ярких моментов — каватина Принца *Рш Ыапса <И&%Ио* (I, 5), по мелодике отчетливо напоминающая *УЫ сНезаре 1 е* из «Свадьбы» Моцарта, а в темпе и характере более близкая *Шп зо рш.*

ГО
иэ
го
§
Н
Х
_]
Х-І*н*0_с

о
т
н
о
оэ

Р
О-
о
рр
н
занная Рохлицем. Моцарт, наигрывая однажды в его присутствии сокращенный вариант арии Констанцы из «Похищения из сераля», заметил, что «под фортепиано вполне сошло бы и как раньше, но не в театре. Когда я писал это, я еще слишком заслушивался собой и никак не мог прийти к верному решению»[3]. Подлинность этого анекдота ничем не подтверждается, и, возможно, вся история вымышлена. Однако приведенная фраза Моцарта выглядит достоверной. Прежде всего потому, что ни в одной из его опер после «Похищения» и до 1789 года (времени, когда предположительно Рохлиц мог ее услышать) действительно нет арий, напоминающих *МаПет а11егАг1еп,* главный номер Констанцы в «Похищении».

Отказ от большой выходной арии становится одним из основных принципов в его «экспериментальных» операх. И здесь он действует гораздо радикальнее своих современников. Сравним для примера *5е ш01 ЪаИаге* Моцарта с тем, как Паизиелло преподносит Фигаро в «Севильском цирюльнике» или Теодора в «Короле Теодоре в Венеции». Фигаро у Паизиелло сразу после интродукции получает обширную арию, где повествует об истории своей жизни: о том, как сочинил и пытался поставить оперу, но прогорел и был вынужден скитаться по всей Испании с бритвой цирюльника. Столь же обширна и богата деталями ария Теодора — она рисует полное драматизма положение изгнанного короля, охваченного любовной горячкой и ожидающего в любой момент рокового удара в спину от наемного убийцы. Оба номера представляют собой тщательно проработанные и весьма сложные композиции на основе традиционной для больших арий сонатной формы.

Ничего похожего нет в каватине моцартовского Фигаро. Герой, которому вроде бы положено рассказать о себе, словно и не собирается этого делать и вместо традиционной арии-характеристики поет немудрящую песенку. Лишь к середине вдруг прорывается его «прямая речь», отодвигая в сторону воображаемую жанровую сценку, в которой слуга аккомпанирует танцу своего господина. В каватине разворачивается композиционный сюжет, в чем-то похожий на тот, который мы наблюдали в ариетте Керубино. Каватина тоже вначале выглядит как вполне типичная куплетная форма — во всяком случае, ее первая строфа. Однако уже вторая (со слов *Не \ио1 уетге*)

распадается на два разных по функции построения: ход (из тоники в доминанту) и новый, контрастный тематический материал — в соответствии с новым настроением Фигаро, который угрожает графу и обещает заставить его «покувыркаться». Так в песню проникает довольно интенсивное развитие, на первые два куплета будто проецируется форма сонатной экспозиции. В следующем разделе (на словах *8аргд... тар1ано)* песенка и вовсе исчезает -гармонически неустойчивая связка совершенно не напоминает куплет. В Ргейо Фигаро окончательно обретает свой голос, заявляет о своей роли в действии, а «вставная» каватина на мгновение полностью преобразуется в «законную» арию. Заключение (Тешро I) — не что иное, как реприза первой строфы. Фигаро вновь прячет свое «я» за непритязательной песенкой, хотя оркестровая кода на материале РгезФ не оставляет сомнений в его истинных намерениях.

Моцарт в каватине своего главного персонажа использует тот же принцип жанровой модуляции в пределах одного номера, что и в ариетте Керубино, причем приходит к еще более радикальному решению. Как видно, первая ария Фигаро совершенно не укладывается в принятые в буффонной опере рамки, то есть является не портретной характеристикой, а, фактически, завязкой

а

***Рохлиц.* С. 103.**

■ф

V', конфликта. Реальная же экспозиция образа происходит не в арии, как принято в итальянской опере, а в ансамблях (двух дуэттино).

Может быть, антагонисты Фигаро поданы более традиционно? Так, например, как Осмин в «Похищении из сераля» или Доктор Бартоло у Паизиелло в «Цирюльнике», где он получает масштабный сольный номер-характеристику *Уе-гатеШе Но 1оНо* (11,9) почти сразу после своего появления на сцене. Такое решение было правилом для итальянской оперы Ъийа. В «Свадьбе Фигаро» роль главного антагониста, безусловно, у Графа. Однако его сольный номер бесполезно искать в I и даже во II действии, потому что его первая и единственная ария *Уейгд тел(ге ю .тчрт* (№ 18) появляется только в III акте, когда уже не имеет никакого смысла вспоминать об экспозиции образа. Граф, конечно, не остается без характеристики. Но дана она в ансамбле: в знаменитом терцете у кресла со спрятанным пажом (I, № 7) Моцарт вполне успевает не только обрисовывать щекотливую ситуацию, но и довольно емко и выпукло его представить.

Сходным образом решены и некоторые другие партии.

Марцеллина вступает в действие уже в I акте, а ее сольный номер расположен только в четвертом. Однако небольшого и характеристичного дуэттино Сюзанны и Марцеллины (I, № 5) довольно, чтобы получить о ней исчерпывающее представление. То же можно сказать и о Доне Базилио, чья ария появляется еще позже, чем у Марцеллины. Даже Сюзанна, чья партия написана для Нэнси Стораче, то есть, по сути, для примадонны труппы, получает первую свою арию лишь к середине II акта (хотя пребывает на сцене с самого начала), а до этого поет в ансамблях. Все это идет вразрез с принятыми оперными условностями. Исключения сделаны лишь для Графини, Бартоло и Керубино. Ария Графини, открывающая II акт, выглядит хорошей компенсацией за ее позднее появление на сцене. Что же касается двух последних (в особенности Бартоло), то они удостоены этой чести, скорее всего, именно потому, что их участие в ансамблях минимально.

Такое соотношение между ансамблями и ариями, конечно же, совершенно против правил. Ведь даже при обильном использовании с середины 1770-х ансамблей в итальянских буффонных операх господство сольного начала в них оставалось незыблемым. У того же Паизиелло в «Короле Теодоре в Венеции» на тринадцать арий приходится семь ансамблей. В «Севильском цирюльнике» это соотношение, правда, смещается почти предельно в сторону ансамблей и составляет восемь к восьми. Моцарт явно следует за «Цирюльником»: в его «Фигаро» четырнадцать арий против двенадцати ансамблей. Но при этом перевес арий достигается лишь к концу оперы, где в IV акте помимо финала имеются только сольные номера — целых пять! — а до этого момента ансамбли решительно преобладают. Особенно очевидно все это в сравнении с предшествующими моцартовскими комическими операми: в «Мнимой садовнице» на двадцать три арии приходится шесть ансамблей, в «Похищении» — пропорция составляет тринадцать к семи.

Впрочем, с сольными номерами в «Фигаро» все тоже обстоит не так, как обычно принято. Среди них есть вполне традиционные арии-портреты — у персонажей второго плана: Бартоло с его знаменитой *Ьа уепйеПа* (I, № 4), Марцеллины (IV, № 25), Дона Базилио (IV, № 26). Это, действительно, полноценные арии, масштабные, с выраженными признаками сонатной формы, с тщательно отобранными эффектными исполнительскими приемами. Бартоло стремится поразить патетическими возгласами, помпезными скачками и нескончаемой назой-чэ

П'1

ПРЕТЕНДЕНТ II / ***Оперные эксперименты, или «...Слишком***

много нот»

О
рр
Н
О
(О
р
о
и
н

ливой скороговоркой, Марцеллина подпускает в затейливый старомодный менуэт кокетливые колоратуры, Базилио рисует грозу, диких хищников, чтобы ярче продемонстрировать достоинства «ослиной шкуры» и ей — как универсальному средству защиты от жизненных невзгод — посвящает свою арию-оду.

У центральных персонажей в ряд этих номеров можно, безусловно, поставить только вторую и третью арии Фигаро — его *Шп рш апйгш* (I, № 10) и *АргНе ипро' цие^ГоссЫ* (ГУ, № 27). Но не без оговорок. Ведь в отличие от названных выше, оба эти номера являются не портретами, но характеризуют ситуацию. Блестящее рондо *Иоп рш апНгш* с его буффонным прославлением военной жизни имеет отношение, скорее, к будущим подвигам Керубино, чем к Фигаро. Главное же то, что своей шумной энергией оно прекрасно подытоживает I акт. Что же до *АргНе ип ро' дие^ГоссШ,* то тут мы имеем дело с самым что ни на есть традиционным комедийным типом арии-филиппики против женщин, уже встречавшейся у Моцарта. Размах и темперамент, с которым Фигаро награждает прекрасный пол всевозможными нелестными эпитетами (тут и «околдовывающие ведьмы», и «удушающие пением сирены», и «кокотки, манящие, чтобы разорить в пух и перья», и «ослепляющие кометы», и «розы с шипами», и «очаровательные волчицы», и «злобные голубки», и «подруги, накликивающие несчастья, которые лишь притворяются, лгут, а сами не испытывают ни любви, ни жалости»), конечно, поражает воображение. Но все же Фигаро низведен тут с пьедестала гения предприимчивости до уровня банального одураченного ревнивца. Особенно комичными в этой связи выглядят комментарии оркестра: многозначительную фразу «о прочем умолчу, об этом знает каждый» всякий раз сопровождает призывный сигнал валторн. В коде арии этот «роговой сигнал» — словно музыкальная эмблема мужа-рогоносца — звучит на фортиссимо. Все это разительно отличается от монолога Фигаро в пьесе Бомарше, пусть и горького, но не лишенного достоинства.

Наряду с типичными в «Свадьбе» есть арии совершенно другого рода. Все они принадлежат персонажам первого плана. К примеру, ария Сюзанны *Бек у1ет поп 1агёаг* (IV, № 28). Тут мы на первый взгляд имеем дело с уже знакомым по «Идоменею» и «Похищению» типом арии с концертирующими инструментами. В *Бек у1ет* таких инструментов три: флейта, гобой и фагот. Но сравнение с ариями Илии и Констанцы показывает радикальные отличия. Ведь что такое, по сути, *сопсег1ап(е-ария*? Это в первую очередь номер большого масштаба, в котором есть где развернуться и певцу, и солистам оркестра, демонстрируя свою изощренную технику. Короче, это внедренный в оперу концерт (конечно, лишь одна его часть) для певца и группы инструменталистов, призванной оттенить его мастерство. Разумеется, такого рода арии весьма престижны, и во всех перечисленных случаях Моцарт писал их для примадонн: Доротеи Вендлинг в «Идо-менее» и Катарины Кавальери в «Похищении». Сюзанну в «Фигаро» исполняла Нэнси Стораче, и ей по статусу также вполне подходил подобный номер[3]. Но если в ранних операх такие арии всем своим обликом, прежде всего развитой формой[6], отвечали назначению, то ария Сюзанны несравненно скромнее. Оркестровое вступление в ней состоит всего из шести тактов (для сравнения, в арии

а То, что партия примадонны в этой опере была отдана служанке, а Графини отодвинута на

второй план, несколько нарушает сценическую иерархию.

Ъ В арии Илии *8е ИрадгереМех* (II, № 11) — соната без разработки (форма айа§ю), в арии

Констанцы *Маггет аИегАлеп* (II, № 11) — сонатная форма с чертами концерта (двойная экспозиция), связкой вместо разработки и стреттой на месте репризы главной партии (но с репризой побочной и повторным проведением стретгы).

чо

V-)

гл

Илии — и'тциц ■ Ж1111Н1111 — шестьдесят!), а ее форма — простая двухчастная **песенная с кодой.** Эго, по сути, скромная лирическая канцона, напоминающая концертную арию только внешне, за счет небольших вкраплений солирующих духовых. В чем тут дело?

Среди немногочисленных сохранившихся набросков к «Свадьбе Фигаро» имеются два, которые показывают, что первоначально Моцарт планировал для Стораче другую арию[а]. Это должна была быть ария-рондо — также весьма престижный тип сольного номера[6]. Она была задумана гораздо более

масштабно, однако Моцарт от своего замысла отказался. Позднее, для новой венской постановки в августе 1789 года, где Сюзанну пела уже не Стораче, а Адриана дель Бене (Феррарезе), он вместо *йек ч1ет* написал-таки большое рондо *А1 дето сИ сЫ 1'айога* КУ 577[e]. Таким образом, предпочтя большому концертному номеру простую канцонетту, Моцарт сознательно *редуцировал* все то, что относится к музыкально-репрезентативной стороне. Концертность сведена здесь лишь к внешнему декоративному элементу.

Конечно, это можно было бы объяснить причинами, о которых Да Понте писал в Предуведомлении к либретто: «Невзирая, однако, на все заботы, усилия и усердие со стороны капельмейстера [Моцарта] и мои к тому, чтобы бьггь немногословными, опера вышла не из самых коротких, что идут в нашем театре...»[Л] Ясно, что значительный объем пьесы Бомарше доставлял авторам немало хлопот. Но самое главное, на наш взгляд, заключается в новом моцартовском ощущении драматического ритма и того, как сольные номера вписываются в драматический план оперы. У второстепенных персонажей они помещены, как правило, в моменты остановок действия, когда его темп не слишком высок. Напротив, сольные номера главных героев расположены близко к моментам, узловым для развития конфликта, к ним стянуты линии драматического напряжения. Протяженный номер в таких условиях Моцарту, по-видимому, стал казаться неуместным. То, что ария Сюзанны появляется незадолго до развязки оперы, и объясняет ее лаконизм.

Еще в большей мере драматическое напряжение сказывается на сольных номерах других персонажей — Графини и Графа. Первой арии Графини это почти не касается, поскольку она, открывая II акт, помещена в относительно спокойную зону. Но второй ее номер *Боуе юпо* (III, № 20), так же как и ария Графа *Уейгд теп(ге ю жрУ го* (III, № 18), расположена в важнейших моментах сюжета, когда герои поочередно пытаются завладеть инициативой в интриге. Как раз в эти моменты они оба активно включаются в ее развитие: Граф от беззаботного волокитства переходит к открытой борьбе, твердо решив с помощью суда расстроить женитьбу Фигаро и Сюзанны; Графиня же хочет разыграть мужа, обменявшись платьями со служанкой. Сходство драматических положений придает ариям много общего. Но внешние черты — наличие аккомпанированного речитатива, явное обогащение интонационно-тематических сфер по сравнению с экспозиционными характеристиками — не определяют в пол-

а Они опубликованы в NNˆ11, 5, В<1 16/2. 5.638—641. Один из них представляет собой

набросок вокальной мелодии без слов, другой — разметку аккомпанированного речитатива и фрагмент той же мелодии, но уже с подтекстовкой и сопровождением баса. Имеется также набросок мелодии для окончательной версии арии.

Ь Подробнее о типе рондб-арий см. ниже в главе «Образцовые оперы», с Впрочем, эта замена впоследствии не прижилась, и в этом случае стоит согласиться

с Эйнштейном, считавшим, что в первых редакциях своих сочинений Моцарт, как правило, находил наилучшие, самые удачные и убедительные решения. См.: *Эйнштейн.* С. 397. б *ЭеШвскОок.* 8. 239.

Г"
40
го
к
о
Н
Х
ш
=1
Х
ш
н
Ш
Си
С
О
д
н
о
а>
а
О
д
н

ной мере своеобразия этих номеров. Их специфическое качество, на наш взгляд, — непосредственное воплощение в музыке ситуации *выбора,* конфликтное столкновение типического и индивидуального. В обеих ариях этот конфликт реализован во многом сходно и в форме, и в методах развития.

Арии Графа и Графини, так же как и каватина Фигаро, рассмотренная выше, начинаются как сонатная форма, которую сменяет в определенный момент стретта. Такой перелом

продиктован, как нам кажется, отнюдь не только собственно музыкальными принципами формообразования, но имеет драматическое и смысловое объяснение. Сонатная часть (экспозиция в арии Графа; экспозиция и реприза главной темы в арии Графини) приходится на этап сомнений и колебаний, стретта знаменует решение, выбор, прерывая сонатную форму и, в конечном счете, редуцируя ее. Иными словами, во всех случаях драматическая задача трансформирует типизированную форму. Именно в этом ключе и стоит понимать приведенное Рохлицем высказывание Моцарта: что подходит для арии в концертном или камерном исполнении (т. е. вне театра), то не годится для номера, включенного в сценическое действие. К осознанию этого Моцарт, по-видимому, пришел именно в процессе работы над «Свадьбой Фигаро». Однако новации здесь, конечно, не исчерпываются композиционной стороной, но связаны также с совершенно новыми и оригинальными образными решениями.

Ключевой в этом отношении традиционно считается категория «характера». Именно в ней практически все исследователи усматривают специфические особенности оперной драматургии Моцарта, то, что и определяет ее исключительное место в истории музыкального театра. По линии «характерности» обычно и проводится водораздел между моцартовскими операми (прежде всего «Свадьбой») и произведениями его современников. Было принято считать, что у мастеров итальянского буффонного жанра — предшественников Моцарта — господствовали традиционные типические образы, тогда как моменты индивидуальности, неповторимости, непосредственности совершенно подавлялись карикатурными гротескными преувеличениями[11]. В наши дни подобный подход уже поддерживается не всеми. «Сочинение Моцарта и Да Понте, — настойчиво утверждает Кунце, — никакая не “комедия характеров”, как многие постоянно и ошибочно считают (таковой даже не является пьеса Бомарше). Мнение, что отсутствие масок или типов отличает оперы Моцарта от произведений его современников и что вместо них на сцене представлены характеры, принадлежит к неискоренимым интерпретационным предрассудкам»[ь].

На самом деле ситуация еще сложнее. Простым утверждением или отрицанием характерности моцартовских героев дело не ограничивается. В действительности образные миры Моцарта и современной ему итальянской оперы ЬиГГа не столь резко противоположны. В последней нельзя не заметить некоторую двойственность, сочетание двух тенденций, уходящих корнями в историю жанра. Первая связана с наследованием черт

барочной трагикомедии, в которую вплетались приземленно-фарсовые мотивы, а также ранних интермеццо и неаполитанских *соттесИа т тшка*[c]. Их все объединяло господство типического над индивидуальным. Именно в них образовались типы оперных нотариусов, докторов, опекунов, пар молодых влюбленных, лукавых служанок, пройдох-

а См., в частности: *Аберт* II, 1.С. 274.

Ь *Ките 5*. МогаПз Орегп. 5. 244.

с Об этих жанрах см.: *Луцкер П., Сусидко И.* Итальянская опера XVIII в. Т. 1,2.

оо

гл слуг, хвастунов-солдат и проч. Противоположная тенденция утвердилась в ли-бреттистике Гольдони (с 1734 по 1762 год) — создателя оперного «характера» как особой образно-драматической структуры, которую автор, идя за Мольером, целенаправленно насаждал и в своей литературной комедии. Так что в опере Ъийа эта категория появилась уже в конце 1740-х — начале 1750-х годов, задолго до Моцарта, и ни он, ни его либреттист не могли ее изобрести. И вообще: может быть, прав Кунце, и в операх Моцарта вовсе нет характеров?

Внутренняя двойственность — коренное свойство характерного образа у Гольдони. В них всегда есть некие типические черты, но в то же время и нечто особенное. Нардо, герой «Сельского философа» (1754, муз. Галуппи), например, — зажиточный крестьянин, сельский «мещанин», немного напоминающий Панталоне, но склонный к философствованию. Последнее как раз и придает ему индивидуальность. Но когда он, подобно многим другим характерам Гольдони, встает перед выбором, то поступает так, как поступил бы персонаж-тип. Из двух невест (служанки и образованной городской барышни) он выбирает ту, что соответствует его социальному статусу.

Герои «Свадьбы Фигаро» постоянно попадают в ситуацию выбора, и уже это делает их характерами. Но действуют в этой ситуации как раз вопреки предписанным нормам. Всякий Граф в комической опере XVIII века мог приволокнуться за камеристкой своей жены, и всякая Графиня изливала бы свои страдания в чувствительной арии. Но далеко не всякий Граф был способен настолько всерьез отнестись к своему чувству, чтобы опуститься до мести сопернику-слуге, и не всякая Графиня решилась бы обнаружить свое унизительное положение перед домочадцами, да еще воспользоваться помощью соперницы-служанки. Наконец, не всякий слуга столь решительно и энергично защищал бы свою честь и человеческое достоинство. Тем более что из типовых ситуаций существовали и типовые же выходы: героиня получала

возможность проявить возвышенность и глубину души, неверный супруг оценивал их по достоинству, а на долю слуги оставалось либо мирно ожидать такой естественной развязки, либо интриговать в пользу Графини — разумеется, чтобы в первую очередь сохранить честь сеньоров и лишь попутно соблюсти и собственные интересы. Для моцартовских героев типовые решения уже неприемлемы, им остается лишь радикальный выход за пределы предписанный норм.

Моцарт в «Свадьбе Фигаро» предпринял один из своих самых масштабных музыкальных экспериментов. С этого момента опера Ъийа в его представлении встала вровень с большой, серьезной оперой. В «Фигаро» он словно в одно мгновение увидел все потенциальные возможности жанра и сразу довел их до предельной степени выразительности. Публика той эпохи была обескуражена новизной, но в сознании последующих поколений эта опера очень скоро была признана жанровым эталоном.

«ДонЖуан». Всего полтора года отделяют эту оперу от ее предшественницы. В них много родственного, но много и различий. Хотя «Наказанный распутник, или Дон Жуан» и был написан для оперной антрепризы в Праге, многими нитями он связан с венской буффонной традицией. Из беседы Моцарта с Кухар-жем[а], правда, известно, что композитор горел желанием преподнести пражанам как раз «нечто особенное», «в совершенно ином жанре», нежели «Фигаро»[ь]. Что

а Ян Кржтитель Кухарж — чешский композитор, органист и педагог — в ту пору играл на

клавире в оркестре Пражской оперы.

Ь *Нимечек.* С. 64—65.

Ох

•Г)

СО

же в нем превалирует — преемственность или поиски нового? Возможно ли вообще видеть в зрелых моцартовских операх некое последовательное выражение определенного мировоззрения, какой-то жизненной концепции?

Известно, что, в отличие от «Свадьбы Фигаро», выбор сюжета о Дон Жуане произошел не по инициативе Моцарта. В полном издании своих мемуаров Да Понте утверждал, что приоритет в этом отношении принадлежал ему[3], но эта информация все-таки не вполне заслуживает доверия. Скорее всего, идее поставить в Праге «Дон Жуана» с музыкой Моцарта мы обязаны пражским импресарио. Об этом проговорился и сам Да Понте во фрагменте мемуаров, опубликованном несколько ранее — в 1819 году.[ь]

Образ Дон Жуана в западноевропейской культуре с

некоторых пор приобрел черты мифа: за ним выстроилась целая символическая система взаимоотношений человека и мира, человека и общества. Едва ли заслуга в этом целиком принадлежит Моцарту. К середине XVII века легенда о Доне Хуане стала пользоваться исключительной популярностью в самых широких слоях публики. Покоритель женских сердец и неутомимый охотник за наслаждением, дерзнувший бросить вызов смерти, был одним из любимейших героев театральных подмостков — от ярмарочных фарсов до нравоучительных иезуитских драм, от публичных театральных зрелищ до утонченных или пышных придворных представлений. Он стал также объектом внимания высокой авторской драматургии, причем и здесь вызвал не эпизодический интерес, но сформировал целую большую традицию. К этому сюжету обращались Тирсо де Молина, Кальдерон, Мольер, Тома Корнель, Гольцони, Кальцабиджи и некоторые из самых успешных итальянских оперных либреттистов-комедиографов, включая Джованни Бертати и Да Понте.

Романтическое столетие несколько охладело к драматическим интерпретациям, зато с головой погрузилось в поэтические и философско-эстетические рефлексии на темы о Дон Жуане. И тут уж приходится признать, что для многих поэтов и писателей XIX столетия — Гофмана, Байрона, Пушкина, Кьеркегора — точкой отсчета в первую очередь послужила опера Моцарта. Правда, и на нее саму лег неизгладимый отпечаток романтических представлений[0]. Но стоит ли отделять «Дон Жуана» Моцарта от его собственной предыстории, не теряются ли при этом некоторые смысловые моменты, важные для его понимания?

Легенда об испанском гранде Доне Хуане Тенорио довольно древняя. Один из ее вариантов изложен в испанском средневековом романсе — первичном

а «Моцарт и Мартин-[и-Солер] целиком доверили мне выбор. Я предложил первому “Дон Жуана”, который ему понравился чрезвычайно». - /)о *Pome* I. Метонеп... 5. 144. Полный текст мемуаров Да Понте вышел в Нью-Йорке в 1829-1830 годы.

Ъ Ап ех1гас1 Ггот 1Ье 1лГе оГ Ьогепго Оа Роп1е, \укЬ Ше Ы$1огу оГ 5еуега1 Агатах \уппеп Ъу Ыт,

апс! атопв оШеге, И Я§аго, И Эоп СНоуапт & Ьа &сио1а де $П атапп &е! ю тимс Ьу Могап. 1ЧУ, 1819. Да Понте задела за живое хвалебная рецензия на лондонскую постановку «Дон Жуана» 1819 г., где даже не упоминалось о его участии в создании оперы. Поэтому он решился опубликовать тогда

часть из своих еше незавершенных мемуаров, где писал: «Почему же Моцарт не стал писать музыку на либретто "Дон Жуана" Бертати (не будь он помянут), предложенное ему неким Гуардазони... управляющим итальянского театра в Праге? Почему он настоял на том, чтобы либретто на этот же сюжет написал Да Понте, а не какой-нибудь другой драматург?» — См. *Heat* Д. МогапЧ Орегаз. Р. 158-159. с Кунце справедливо отмечает: «Только в XIX веке, когда сюжет о Дон Жуане уже перестал означать живую театральную традицию, он стал рассматриваться сквозь призму моцартовской трактовки, и последовал переворот в представлениях... Началось романтическое переосмысление произведения... углубление в характеры — прежде всего в образ главного героя и его противницы Донны Анны, что двигало произведение в сторону трагедии судьбы или характеров». См.: *Ките 5.* Могайз Орет. 5. 332.

источнике для всех позднейших драматических переработок[8]. Существенно, что на первый план в нем выдвинут мотив осквернения праха: по дороге в церковь юноша пнул ногой череп, лежавший на его пути, и насмешливо позвал его к себе на ужин. Тот явился вечером и пригласил в ответ отужинать на церковном кладбище , и только «имя Господне и ладанка на шее» юноши уберегают его от того, чтобы оказаться погребенным заживо[ь]. В этом варианте легенды речь, практически, не заходит о каких-либо любовных подвигах дона Хуана, лишь походя упоминается, что в божий храм он шел «не за тем, чтоб слушать мессу, — чтоб увидеть нежных дам». И в других ранних и некоторых более поздних интерпретациях, подобно старинному романсу, эротические мотивы так и остаются неразвитыми — напротив, заметен акцент на циничном вольномыслии героя. Так, в одном из теологических сборников рассказано о театральном представлении в Инголыитадте в 1615 году, где на сцену выведен некий граф Леонцио — ученик Макиавелли и отъявленный еретик. Он также насмехался над черепом и в оскорбительных выражениях пригласил его на банкет, чтобы развлечь гостей обсуждением проблемы, может ли смертное тело человека заключать в себе бессмертную душу[0].

(-

Поворотной в литературной-драматической истории Дона Хуана всеми безоговорочно признается пьеса Тирсо де Молины «Севильский озорник, или Каменный гость», изданная им в 1630 году в Барселоне. В ней испанский драматург частью изобрел, частью гениально развил практически все основополагающие мотивы, знакомые нам сегодня. Прежде всего, именно здесь Дон

Хуан впервые приобрел репутацию безудержного соблазнителя женщин. Жертвами его «озорства» пали четыре дамы: две аристократки (неаполитанская герцогиня донна Изабелла и дочь кастильского вельможи донья Анна де Ульоа) и две простолюдинки (рыбачка Тисбея и крестьянка Аминта). Впрочем, не в меньшей степени жертвами могут быть признаны и их женихи: герцог Оттавио, маркиз де ла Мота, крестьянин Патрисьо. Они поплатились за свое приятельство с Доном Хуаном не только честью, но и изгнанием и заключением в темницу. Правда, и у Тирсо эротическая притягательность Дон Хуана все же не безусловна. Ведь близости с обеими благородными дамами он добился отнюдь не силой своих чар, но хитроумным обманом: выдав себя за их настоящих возлюбленных. Что же до простолюдинок, то решающим в их соблазнении было обещание жениться и тем самым превратить в аристократок. Так что Дон Хуан у Тирсо, скорее, не столько привычный нам классический тип обольстителя, а именно «озорник» или, если точнее приблизиться к значению испанского слова ЬиДабог, — насмешник: не любовник, видящий в каждой женщине свой идеал, а предприимчивый авантюрист, охваченный страстью к наслаждениям. Исследователь испанского театра XVI—XVII веков. В. Силюнас совершенно точно отмечает его двойственность:

>

Театральное амплуа дон Хуана двусмысленно — он схож с «героем-любовником» [т. н. галаном] высокой комедии и с героем фарсов, именуемых в Испании «золотого века» интермедиями и исполняемых в антрак-

О
РЭ
н
о
4>
&
рц
О
н

а *Томашевский Н.* Героические сказания Франции и Испании // Песнь о Роланде. Коронование Людовика. Нимская телега. Песнь о Сиде. Романсеро. М., БВЛ, 1976. С. 14.

Ь См. Романс о Доне Хуане (пер. Д. Самойлова) в кн.: Песнь о Роланде. С. 472-473. с История изложена в книге теолога П. Цехентнера (Р. 2еЬеп1пег) *Ргготошопит Ма1ае 5ре1 1тр15 РепсиЫе ИаущапИЬиз РгорозИит* (1643). — *Рггггоиа N.*

Эоп Оюуапт т гтшса. \&пе21а: МагсШо, 1999. Р. 15-16.

тах драматических произведений... Сценичность героя ... гротескно странная, или, как говорили испанцы XVII века, монструозная. Дон Хуан не только вельможа-плут, аристократ-пройдоха, он театральный монстр — смесь «первого любовника» и буффона[a].

Насколько изобретателен был Тирсо в создании новых линий в этом сюжете, настолько же радикально он преобразовывал те, что уже имелись. Это, прежде всего, относится к главному мотиву — осквернению праха. Тирсо отправил в небытие ходячие черепа и скелеты, заменив их персонажем гораздо более эффектным с театральной точки зрения: каменным надгробным памятником, который оживает прямо на глазах изумленной публики. «Статуя Командора, открывавшаяся зрителю во внутренней сцене, — поясняет Силю-нас, — была лежащей или коленопреклоненной (стоячие надгробные фигуры появились лишь в середине XVIII века), а затем появлялась в дверях в полный рост»[b]. Тем самым изменился основной смысловой акцент. Дон Хуан позволил себе издеваться не над безымянным прахом, а над памятью об усопшем, над его посмертной честью. Тирсо еще усилил этот мотив тем, что надгробье принадлежит поверженному противнику Дона Хуана, отцу доньи Анны, вставшему на защиту своей дочери. Образ этот накрепко связал два мира, существенных для судьбы Хуана: реального мира его чувственных похождений и потустороннего, готовящего возмездие, с которым ему неотвратимо придется столкнуться. «Современники Тирсо, — как отмечает Силюнас, — глядели на драму другими глазами: для них главным, конечно же, было не то, что развязного героя укрощает мертвое изваяние, а то, что оно оживает, что совершается чудо и тем самым дают о себе знать небеса»[c].

Да Понте позаимствовал из «Севильского озорника» Тирсо де Молины множество мотивов и образов, ключевых для будущего либретто. Конечно, во что-то были внесены изменения. Доньи Изабелла и Анна слились в единый образ, так же как и обманутый жених-любовник у Да Понте всего один — дон Оттавио. Из простолюдинок фигурирует лишь Перлина; со своим женихом Ма-зетто они оба напоминают крестьянскую пару Аминту и Патрисьо. Слуга дона Хуана — трусливый Каталиной, умело введенный Тирсо, чтобы оттенить бесстрашное бретерство главного героя, нашел новое воплощение в Лепорелло. Ну и почти без изменений сохранилось все, что касалось отца донны Анны — сурового командора, поединка с ним, дерзкого приглашения на ужин памятника и рокового «пожатья каменной десницы».

Имеются, однако, детали, которых нет у Тирсо. К примеру, образ донны Эльвиры, одной из прежних возлюбленных Дон Жуана, повсюду его преследующей. В либретто Да Понте она попала из знаменитой комедии Мольера, где ее роль также сопряжена с мотивом преследования. Уже не раз отмечалось, что, вопреки своей репутации, моцартовскому Дон Жуану на протяжении оперы не удалась ни одна из его любовных авантюр: к Эльвире он давно охладел, успел ли под видом Оттавио соблазнить донну Анну, так и неясно, а с Перлиной, несмотря на все усилия, потерпел фиаско. Это лишает сути интригу, казалось бы,

а *Силюнас В. Ю.* Стиль жизни и стили искусства (Испанский театр маньеризма и барокко).

СПб., 2000. С. 126.

Ь Там же. С. 153.

с Там же. С. 130.

целиком построенную на все новых и новых победах героя. Взамен у Мольера, а вслед за ним и у Да Понте на первый план выдвинулся мотив мести.

Однако еще важнее то, как трактован у Мольера сам Дон Жуан. Если Тирсо, по-видимому, не стремился объяснить поведение своего героя какими-то личностными причинами, а его поступки подавал как следствие темперамента и легкомыслия, то французский комедиограф нацелен в первую очередь именно на выяснение морали Дон Жуана, его ясно очерченных жизненных принципов. Тон в этом смысле задает реплика слуги Сганареля в первой сцене комедии: «Дон Жуан — величайший из всех злодеев, которых когда-либо носила земля, чудовище, дьявол, турок, еретик, который не верит ни в небо, ни в святых, ни в бога, ни в черта, который живет, как гнусный скот, как эпикурейская свинья, как настоящий Сарданапал, не желающий слушать христианские поучения и считающий вздором все то, во что мы верим»[3]. Эта тирада заключает в себе явное комическое преувеличение, но по сути как раз определяет все то, за что героя настигает небесная кара.

Таким образом, в сравнении с пьесой Тирсо мольеровский «Дон Жуан» словно бы очерчивает противоположный полюс в разработке этого сюжета, когда все внимание сосредоточено не на интриге, а на главном герое, олицетворяющем особую и по-своему стройную систему жизненных представлений. Возможность и такого подхода заключена в самом сюжете, что ясно видно уже в упомянутой инголыптадтской постановке. Трактовка в этом ключе не исчезает и позднее, проглядывая также в пьесах *Ь'ШеШа/и1тта(о* («Атеист, пораженный молнией»)

анонимного автора, чрезвычайно популярной в Италии в XVII века, *Тке ЫЬегНпе* («Вольнодумец», 1676) англичанина Томаса Шедуэлла, и в опере Джоаккино Альбертини (вероятно, на либретто Н. Порты), поставленной в Варшаве в 1783 году — *Ооп Лап а1Ьо Цкагапу ИЬеПуп* («Дон Жуан, или Наказанный либертин»)[b]. Уже названия прямо отсылают к тем принципам жизненной философии, которые угадывались тогда за фигурой Дон Жуана: атеизм и либертинаж. Последний представлял собой своеобразный род аристократической нигилистической этики, нацеленной на ничем не скованную индивидуальную свободу и полное пренебрежение общепринятыми религиозными, моральными и социальными нормами.

Рассматривая легенду о Дон Жуане в историческом развитии, нетрудно заметить, что ее звездный час пришелся на XVII столетие. Нино Пир-ротта совершенно прав, подчеркивая «типично барочную сущность мифа о Дон Жуане»[c]. Свойственные ему яркие контрасты между возвышенным и низменным, между идеалом и брутальностью, между миром фантастическим и реальным, сведены в единое целое, несущее в себе мощный импульс динамической энергии, и как нельзя лучше соответствует эстетическим принципам этой художественной эпохи. Да и интерес Мольера хорошо вписывается в характерный диалог между параллельно текущими барокко и классицизмом, стремящимся организовать и упорядочить неуемную барочную стихию. Но XVIII век смотрел на все это уже совершенно иначе. Яростные споры о божественном происхождении морали уступали место ироничным дискуссиям о ее «естественных» осно-

а *Мольер*. Дон Жуан, или Каменный гость (Пер. А. В. Федорова) / Поли. собр. соч. в 3-х т. Т. 2.

М., 1986. С. 103-104.

Ь *РгггоПа N*. Ооп Сютопш... Р. 84.

с 1Ыс1. Р. 69.

СП

N0

СП

Н

Х

ш

=1

Х

ш

Н

ш

о.

С
О
РР
н
о
<и
&
Он
О
рр
н
ваниях. Интеллектуалы XVIII века более чем на полстолетия, вплоть до 1760-х, заняли критическую позицию по отношению к этой легенде.

Ярче всего она проявилась в пьесе молодого Гольдони «Дон Джованни Тенорио, или Распутник», написанной им в 1736 году, еще в начале карьеры — пьесе, признанной довольно слабой на фоне других его комедий. Но она обозначила важную тенденцию. Сам Гольдони в «Мемуарах» так описывает ее происхождение и задачи, которые он ставил перед собой:

> Всякий знает скверную испанскую пьесу, которую итальянцы называ

ют — II СотИаЮ сИ р1е1га, а французы — Ье ГезНп де Пегге. Я всегда с отвращением смотрел в Италии эту пьесу и не мог понять, каким образом этот фарс мог так долго держаться на сцене и привлекать публику, пользуясь успехом в просвещенной стране.

. ..Мне никогда не пришла бы в голову мысль поработать над этой пьесой, если бы не то, что я к этому времени достаточно хорошо изучил французский язык и уже читал по-французски. Узнав, что Мольер и Тома Корнель разрабатывали эту тему, я решил угостить свою родину тем же сюжетом. ...Яне мог дать своей пьесе прежнего заглавия, так как у меня статуя командора не разгуливает по сцене, не разговаривает и не является на ужин. Я озаглавил свою пьесу так же, как Мольер, — Дон Жуан, прибавив к этому подзаголовок — или Распутник.

Я не счел возможным выбросить из пьесы молнию, поражающую Дон Жуана, так как злодей должен быть наказан; но я подстроил так, что это происшествие может быть истолковано и как непосредственный результат божьего гнева, и как следствие ряда естественных причин, которые ведь тоже зависят от воли провидения.

...Публика привыкла видеть в Каменном госте, как Арлекин

спасается после кораблекрушения с помощью двух пузырей, а Дон Жуан выходит из воды сухим с безупречной прической. Поэтому на первом представлении моей пьесы она недоумевала, видя благородное обличив, приданное мною старинному фарсу.

Гольдони рассуждает здесь в духе, свойственном просветительству в его зрелой, «здравомыслящей» стадии. Он всеми силами пытается уместить религиозно-символический элемент в границы правдоподобия. «Результат божьего гнева», провидение стоят у него в одном ряду со «следствием естественных причин». Так что религиозные понятия, сверхъестественные мотивировки превращаются в выхолощенные словосочетания, риторическую фигуру, даже род своеобразного эвфемизма, когда под божьим гневом понимается всего лишь случайное стечение обстоятельств. Точно указано и место подобного сюжета в цивилизованном сознании — «мне никогда не пришла бы в голову мысль поработать над такой пьесой», и подобающий жанр — «фарс». Как бы то ни было, но пьеса Гольдони очертила предел, далее которого в обработке этого сюжета литературная традиция XVIII века, казалось, не могла двигаться, не впадая в противоречие с собственными представлениями о разуме и хорошем вкусе. По сути же сюжет был полностью вытеснен в сферу простонародных балаганов и ярмарочных представлений.

Гольдони К. **Сочинения. Т. 3. Мемуары. М., 1997. С. 346—349.**

Однако к последней трети столетия картина изменилась. Совершенно неожиданным выглядит появление балета Анджолини Ге *ГезИп йе р1ег-ге* («Каменный пир» — вероятно, на сценарий Кальцабиджи), поставленного с музыкой Глюка в венском Бургтеатре 17 октября 1761 года. Действие в нем разделено на три акта. В первом Дон Жуан исполняет серенаду под окнами дамы, появляется Командор, за чем следует дуэль, ранение и смерть Командора. Второй акт — бал в замке Дон Жуана, прерванный ударами в дверь и явлением каменной статуи. В третьем—Дон Жуан с Командором встречаются на кладбище, открывается пылающая бездна, призраки и фурии, Дон Жуан проваливается в преисподнюю. Как можно понять, танцующая статуя и видение ада на сцене нисколько не смутили создателей балета, и Анджолини в его программе писал: «Я избрал для своего опыта испанскую трагикомедию, которая вобрала в себя голоса всех наций... Тут не соблюдены единства места и времени, зато фантазия в ней возвышенна, катастрофа ужасающа и, по нашему мнению, правдоподобна»[3]. Последнее утверждение прямо противоречит критике Гольдони. Но,

пожалуй, еще важнее оценка общего духа сюжета. В эпоху, когда образ Дон Жуана, «казалось, уже исчерпал сам себя» и целиком был отдан «в руки неотесанных комедиантов, делавших из него забавную марионетку, в чью страшную кончину больше никто не верил»[b], Анджолини решился представить его возвышенным и внушающим трепет.

Конечно, балет в те времена представлял собой еще довольно молодой вид искусства. В нем было дозволнено все, что угодно. Однако пятнадцатилетие спустя, с середины 1770-х произведения на основе легенды о Дон Жуане вдруг посыпались, как из рога изобилия — и не балеты, а именно оперы. Поначалу все же больше в провинции, за пределами Италии, но в 1780-е уже и в самой оперной «метрополии», причем на весьма престижных сценах[c]. Оживление интереса можно считать одной из важных причиной появления моцартовского «Дон Жуана».

Таким образом, к моменту, когда Моцарт и Да Понте принялись за работу над оперой, существовало несколько традиций в интерпретации сюжета, причем совершенно разнонаправленных, а во многом и взаимоисключающих. Авантюрная интрига и барочная пестрота (Тирсо де Молина) плохо совмещалась с тщательно разработанным и социально мотивированным характером (Мольер), стремление к правдоподобию и поиски естественной морали (Гольдони) исключали яркую зрелищность балаганного фарса. Авторам надлежало сделать выбор. Но эта задача стояла не только перед ними одними. Как и во многих других случаях, у моцартовского «Дон Жуана» был и более конкретный «трамплин».

Хорошо известно о той роли, которую в связи с произведением Моцарта и Да Понте сыграла опера Джузеппе Гацциниги «Дон Джованни, или

а Цит. по: *РгггоПа N.* Ооп СИоуапш... Р. 74.

Ь *МассЫа С.* Ша аууепШге е шог1е сИ Ооп СИоуапш. Топпо: ЕтаисИ, 1978. Р. 39—40.

с Известен ряд опер на сюжет о Дон Жуане: *I 'Етрю ритю* («Наказанный нечестивей»)

А. Мелани /Ф. Аччайолли и Дж. Ф. Аполлоны (Рим, 1669); *Ьа Рга\Иа сазИ%а1а* («Покаранный порок») Э. Бамбини (и частично других авторов — возможно, пастиччо), либреттист неизвестен (Брно, 1734); *II СопугШЮ Ш Рге(га, о зга II ЭгззоШю* («Каменный гость, или Распутник») В. Ригини / Н. Порта (Прага, 1776; Вена, 1777; Эстергаза, 1781 — в переработке Й. Гайдна); *II Соп\ИаЮ <Ир!е!га* («Каменный гость») Дж. Калегари / неизв. авт. (Венеция, 1777); *1)оп Умап а!Ьо Цкагапу ИЬеггуп* («Дон Жуан или Наказанный либертин»)

Дж. Альберти / Н . Порта в пер. на польский язык (Варшава, 1783); *И СопуЦаЮ <11 р'Шга* («Каменный гость») Дж.Тритго / Дж. Б. Лоренци (Неаполь, 1783); *II ЫиоуО сопуИаЮ <НргеГга* («Новый каменный гость») Ф. Гарди / неизв. авт. (Венеция, 1787); *Ооп Сюхапт, о зга ИСопуИаю Ш рге1га* («Дон Жуан, или Каменный гость») Дж. Гаццанига / Дж. Бертати (Венеция, 1787).

1/"1
чо
сл

ПРЕТЕНДЕНТ II / *Оперные эксперименты, или «...Слишком много нот»*

О
«
н
о
о
р
а
о
рр
н

Каменный гость» на либретто Бертати, увидевшая свет в Венеции на сцене театра Сан Моизе за полгода до моцартовской — в феврале 1787 года. Знал ли Моцарт саму партитуру Гаццаниги, неясно. Впрочем, с другими сочинениями именитого итальянца, ученика Порпоры и Пиччинни, он наверняка был знаком: в Вене в 1784—1785 годы пользовалась некоторым успехом его более ранняя опера *Ьа Бата тсо%пИа* («Незнакомка» — Флоренция, 1778), а *II Рт-ю слесо* («Мнимый слепой» — Вена, 1786), напротив, потерпел фиаско. Если верить Рохлицу, Гаццанигу Моцарт не жаловал[3], а Да Понте, судя по его мемуарам, сильно не любил Бертати. Это, правда, не помешало либреттисту воспользоваться многими находками предшественника. Легенде о Дон Жуане у Бертати отведен всего один акт, поэтому в его оперу вошли лишь пять из известных эпизодов: ночной визит к донне Анне и дуэль с командором, встреча с бывшей возлюбленной (донной Эльвирой), сельская свадьба и попытка Дон Жуана соблазнить невесту, сцена на кладбище и приглашение статуи на ужин, наконец, сам ужин, явление Каменного гостя и наказание Дон Жуана, вслед за чем остальные герои в заключительной сцене радуются торжеству справедливости. Все эти эпизоды вошли и в либретто Да Понте.

То, что действие в опере открывается сценой у дома донны

Анны, -полностью заслуга Бертати. Ни у Тирсо, ни у Мольера нет такого динамичного начала, энергичной интродукции с ярким акцентом на авантюрные сценические положения (переодевание, погоня, дуэль, убийство). Вторая картина — встреча с донной Эльвирой у Бертати (вслед за ним иу Да Понте) тоже имеет оригинальные черты. В «мольеровском» эпизоде (ДонЖуан и донна Эльвира) героиня, конечно, не столь благородна и горда, как во французской комедии. Ее стандартные сентенции о бедных, слабых и доверчивых женщинах мало впечатляют. Но именно здесь в своей первой сцене ей суждено испытать всю глубину унижения, ознакомившись со знаменитым «каталогом» ее возлюбленного. Вообще-то за этим популярным оперным номером, захватывающе представленном и в опере Гаццаниги, вырастает целая традиция «лацци со списком», укорененная в переработках этого сюжета в комедии дель арте и восходящая едва ли не к проделкам знаменитого Джузеппе Доменико Бианколелли — Арлекина итальянской труппы в Париже во второй половине XVII века. Рассказывают, что некогда он разворачивал донжуанский список прямо в партер и предлагал публике поискать, не значатся ли в нем имена каких-либо знакомых дамь. Так что тут у Бертати буффонный элемент становится вровень с авантюрным, заявленным в начале.

Следующий эпизод — крестьянский праздник — решен более традиционно, хотя Бертати очень удачно поместил его в середину действия, убрав из начала, где он обычно располагался. За сельскими эпизодами в компактном либретто Бертати прямо следует сцена на кладбище, почти полностью воспроизведенная Да Понте. Она несколько отдает «готическим» духом, но Бертати и тут сохраняет элемент буффонады: приглашая статую, Паскуариелло признается, что им попеременно овладевают «то смех, то трепет». Не обходится без веселья и сцена ужина и яв-

а Рохлин упоминает о моцартовской пародийной музыкальной сценке, «мастерски состря

панной и, на первый взгляд, в весьма серьезном тоне задуманной композиции на основе излюбленных штампов господ Алессандри, Гаццаниги и иже с ними». См.: *Рохлиц.* С. 118.

Ь *Иггопа N.* Ооп Сюуапт ш ти$юа. Р. 22. В этом плане нашлось что позаимствовать и у Мо

льера. Например, — лацци с пошечиной ревнивому жениху в сцене обольщения крестьянки Матурины или сцена, в которой Дон Жуан маневрирует между несколькими женщинами, убеждая каждую, что соперница помешана на любви к нему, но сам он к ней равнодушен.

ГО ления Командора. Слуги, которых у Бертати двое, балагурят и выделывают всякие фокусы, находится место и для застольной музыки, и для зажигательного бринди-зи — тоста в честь города Венеции и его неотразимых дам. И Бертати, и Да Понте умело вплетают в сцену ужина последнюю встречу Дон Жуана с донной Эльвирой, когда она безуспешно пытается склонить героя к раскаянию.

Самое важное: либреттисты сохранили эпизод легенды со «статуей, разгуливающей по сцене» — положение, которое «просвещенный» вкус расценивал как абсолютно неправдоподобное и рассчитанное на низкое любопытство толпы. И уж совсем немыслимой в этом смысле кажется картина ада на сцене, низводящая развязку до уровня фарса.

Определяя характер, в котором сюжет подается у Бертати, можно смело утверждать, что он в целом решен в авантюрно-буффонном ключе, в своей трактовке он смешал барочную традицию с элементами народного фарса. Либретто Да Понте — не одноактный спектакль, как у Бертати, а полноформатная опера. И хотя в общем плане пьесы, в выборе ключевых сцен и их расположении он в основном следует за венецианцем, но при этом предпринимает целый ряд изменений и дополнений, в том числе и существенных, что не позволяет считать его либретто простой переработкой бертатиевского.

Отчетливее всего различается то, как подан у Да Понте образ донны Анны. Она не исчезает сразу после начальных сцен[a], но становится главным антагонистом Дон Жуана. Эффектную интродукцию, завершенную у Бертати смертью Командора, Да Понте дополняет патетической сценой стенаний дочери над поверженным телом отца, а на место холодноватой арии-сравнения Оттавио с привычными «морскими» метофорами помещает пламенный дуэт-клятву донны Анны и дона Оттавио[b]. С этого момента действие перестает быть простым нанизыванием авантюрных эпизодов, но обретает новую цель, полную драматизма и напряжения: изобличить и наказать преступника. Позднее к главным антагонистам присоединяется донна Эльвира. У Да Понте еще сильнее акцентирован в ее роли мотив оскорбленного женского самолюбия. И наконец, к мстителям примыкают Церлина с Мазетто. Последний также неузнаваемо преобразился. Буффонада уступает в нем место упорной энергии сопротивления, а за глухой ненавистью, разгорающейся в душе, за попыткой вместе с другими крестьянами дать отпор сеньору, позарившемуся на невесту, чувствуются не только переклички с сюжетными мотивами «Похищенной крестьянки» Фраче-ско

Бьянки на либретто Бертати, но и «подземный гул — предвестник извержения 1789 года»[c]. Ни Патрисьо у Тирсо, ни мольеровский Пьеро не позволяли себе подобных дерзостей и не были задуманы в таком драматическом ключе.

Мотив преследования и мести, введенный с такой подчеркнутой силой, позволил Да Понте легко и естественно расширить спектакль до двухактного. Добавочные эпизоды расположены между сельской сценой и сценой на кладбище. Самый масштабный из них — большой финал первого акта: праздник в замке Дон Жуана, на который проникают скрытые под масками мстители

а У Бертати партия Анны объединена с партией Матурины, чтобы ее могла петь одна певица.

Ъ Да Понте не удерживается здесь от парафразы на текст знаменитой арии Арбака из «Артаксеркса» Метастазио: его *Рга семо а#еШ е сеМо хаттх опйе&рапйо И сог* прямо напоминает метастазиевское *Рга семо а#апт е сеМо ра1рИо, 1 гето е земо сИе/гесШо ёа1е хепе/и%$е И тю зап§ие а\ сог.*

с *Эйнштейн.* С. 394.

г-

т

ПРЕТЕНДЕНТ II / *Опепные чкспрпшрнтм*

О

ад

н

о

о

&

О.

о

ад

н

(Донна Анна, Дон Оттавио и Донна Эльвира) и который завершается скандалом после неудачной попытки совратить Церлину. Все это хоть и считается оригинальной инвенцией Да Понте, но тоже несет следы чужих влияний — уже упомянутой «Похищенной крестьянки» Бертати. Так что здесь, как и в «Фигаро», возникает отклик на оперу, имевшую в Вене большой успех.

Начало II акта потребовало нового импульса в интриге. Да Понте решил использовать прием переодеваний. Лепорелло, мечтавший побыть господином, надевает платье хозяина, а Дон Жуан, которому приглянулась служанка Эльвиры, принимает обличье своего слуги. Переодевание тоже не является вполне

оригинальным ходом, тут Да Понте последовал за Мольером. Этот прием позволил либреттисту ввести еще три эпизода: любовную серенаду Дон Жуана, столкновение с разгневанными крестьянами и избиение Мазетто и, наконец, знаменитую сцену, когда мстители вновь настигают преступника, но вместо Дон Жуана перед ними предстает трепещущий Лепорелло. Серенада, как было уже отмечено в связи со «Свадьбой Фигаро», отсылает к «Севильскому цирюльнику» Паизиелло. Палочные удары — один из древнейших фарсовых приемов, который у Да Понте, впрочем, неплохо вписан в действие, давая повод к окончательному примирению Мазетто и Церлины. И только секстет уже без всяких скидок можно считать находкой Да Понте, одним из самых удачных моментов оперы и вообще — блестящей страницей в мировой оперной истории.

Что же касается классических эпизодов легенды, то и в них моцар-товский либреттист хоть и опирается на Бертати, но проявляет заметную самостоятельность. В сцене на кладбище Да Понте, довольно близко следуя за предшественником, вносит несколько рельефных штрихов. Он прямо сталкивает игривый циничный рассказ Дон Жуана о соблазнении подружки Лепорелло и реплики замогильного голоса. После этого и приглашение Командора на ужин теряет комический оттенок (как у Бертати), приобретая пугающе-мистический. Также и в сцене ужина Да Понте решительно избавляется от бертатиевских лацци. Последний визит донны Эльвиры вместо благородных поучений и призывов к раскаянию он завершает острым столкновением, предельно точным в идейном смысле:

> Донна Эльвира. *Оставайся же, злодей, в зловонной грязи ужасающим*

примером беззакония!

Дон Жуан. *Да здравствуют женщины, хорошее вино — опора и слава человечества!*

Все это делает либретто Да Понте более драматичным, чем бертати-евское. Однако в финале каменная статуя все-таки расхаживает по сцене, произносит реплики и на глазах у всех утаскивает строптивого героя в ад. То есть, в конечном счете и Да Понте не уходит от традиционной концовки, ставшей непременным атрибутом откровенно балаганных комедий. По сути и в целом мо-цартовский либреттист продолжил путь, избранный Бертати, сохранив в основном и барочную авантюрную фабулу, и буффонно-фарсовые элементы и лишь дополнив их рядом острых драматических положений.

Как же получилось, что Да Понте и Моцарт решились взяться за столь противоречивый в эстетическом плане сюжет? Почему

это сделал Бертати, понять довольно легко. Импесарио из первой части его либретто — «Драматического каприччо» — в ответ на упреки в неправдободобии сюжета и отсутствии драматических правил восклицает: «Разве публику заботят правила? — достоинство подобных вещей определяется кассовой выручкой!» И сам Бертати с ним явно солидарен. Да Понте и Моцарт, конечно, также имели в виду этот аргумент. Но если они рассчитывали покорить не только Прагу, но и Вену, следовало учесть и другое. Прежде всего — примериться ко вкусам императора, а у него такой сюжет едва ли встретил бы понимание[3]. И даже после пражского успеха и чуть ли не массовых постановок в Германии в 1790-е годы критика, отдавая дань восхищения музыке, не уставала высмеивать недостатки сюжета. Рецензент франкфурктских «Драматургических листков» изощрялся:

> Это легенда во вкусе отца Кохема, к которой прекрасная музыка Моцарта (иногда, правда, чересчур искусная) подходит ровно настолько, насколько манера Рафаэля подошла бы Теннерсу или Калло. Несмотря на то, что все в целом представляет собой чистейший фарс [МбпсНроззе], должен сознаться, что сцена на кладбище напугала меня до ужасаК

Иоганн Фридрих Шинк в большой статье, опубликованной в шве-ринском *йгаташгуЬсИег Мопа!* («Драматургический ежемесячник»), негодовал, что «распущенный, мерзкий, гнуснейший малый [...], которого в любом другом спектакле изгнали бы из театра как жалкую куклу из папье-маше, в опере считается несказанно занимательным, и, как только он становится музыкальным персонажем, всю его зловредность находят прелестной, вызывающей удовольствие и смех». И продолжал ниже:

> Что может быть при таких условиях желаннее, как не бессмыслица, очевидно выступающая здесь, как не пошлость, завладевающая всем ? Каменная статуя поет, позволяет пригласить себя в гости, принимает это приглашение, спускается со своего коня и благополучно прибывает в назначенное место в назначенный час! Как мило! И как жаль, что он отказывается есть — тогда бы забава удалась еще полнее. Какой-нибудь достойный зритель посчитал бы, наверное, эту поющую статую совершенным вздором, но только из недостатка в понимании оперной теории. Тому, кто знаком с ней ближе, такое никогда не придет в голову. Мне бы даже не показалось вздором, если бы запел и каменный конь под Каменным гостем, или бы представил нам какую-нибудь бравурную арию[c].

а Такое подозрение высказывает Хиртц: «Венский

придворный театр, руководимый вплоть до мелочей снобистски настроенным Иосифом И, никогда бы не выбрал для Да Понте и Моцарта сюжет о Дон Жуане... В Вене увидели свет несколько "Дон Жуанов", но не в качестве придворных опер... И даже близко ко времени Моцарта и Да Понте шел всего один "Дон Жуан" ... в венском предместье у Карла Маринелли (1783 г.)». Альянса с «простонародным» театром было достаточно, чтобы об этом сюжете в глазах императора и чиновников придворного театра сложилось дурное мнение. — *Неащ И.* МогагРз Орегаз. Р. 161.

Ь *ОеШзсНВок.* $. 299. Отец Мартин фон Кохем (1634—1712) — монах-капуиинер, известный в Германии католический проповедник.

с *ОеШ5сИ1)ок.* $. 310—311. Музыку Моцарта он нашел, однако, «несоразмерной опере, пре

красной, величественной и благородной».

н
I
и-
с*
Х
ш
н
и-1
а.
С
О
«
н
о
аэ
Р
а
о
д
н

Эти отклики позволяют в полной мере оценить остроту полемики, с которой в моцартовские времена просвещенная публика и критика воспринимала разницу в трактовках сюжета о Дон Жуане, и ту степень провокационной дерзости, что заключали в себе выбор и способ преподнесения этого сюжета у Да Понте и Моцарта.

Разговор о музыкальной стороне моцартовского «Дон Жуана» сам по себе достоин стать предметом не одной книги, многие

вопросы чрезвычайно подробно и разнообразно освещены в литературе. Мы попытаемся сосредоточиться только на тех, которые в настоящий момент представляются нам наиболее важными.

Как и «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан» не обошелся без «трамплинов». Одним из них, возможно, самым важным, для Моцарта была «Пещера Трофо-ния» Сальери на текст Касти. Опера увидела свет весной 1785 года в летней резиденции Иосифа II замке Лаксенбург[11]. В ней идет речь о вымышленных событиях, произошедших в городе Лебадия в античной Беотии. Внешнюю канву сюжета составляет история двух пар влюбленных, несколько напоминающая перипетии будущей моцартовской оперы *Сой /ап шпе.* Но в связи с «Дон Жуаном» важна не она, а образ мифического волшебника и прорицателя Трофония, обитающего в пещере, полной таинственных природных сил. То, как он появляется в середине I акта на фоне мрачного б-то1Гного вступления, уже звучавшего ранее в увертюре, как обращается с заклинаниями к магическим духам, и они отвечают ему в унисон, в манере фурий из «Орфея» Глюка, было совершенно новым для комической оперы. «Пещера Трофония» имела беспримерный успех, стала первой и единственной музыкальной комедией, изданной в Вене в конце XVIII века (в 1786-м в издательстве «Артариа»), За полтора года (с октября 1785 по февраль 1787-го) она прошла в Бургтеатре не менее двадцати шести раз и исчезла из репертуара только из-за отъезда Стораче, исполнившей одну из главных ролей.

Некогда, еще в начале своего пребывания в Вене, Моцарт, примеривая на себя возможный заказ на немецкую комическую оперу, запальчиво объяснял отцу, что понимает разницу между серьезным и комедийным стилями и никогда не станет их смешивать[6]. «Пещера Трофония» показала ему чрезвычайно эффектный и успешный пример именно такого смешения. Конечно, непреодолимых препятствий для введения серьезных номеров в комическую оперу никогда не было. И у самого Моцарта в той же «Мнимой садовнице» или «Похищении из сераля» находилось достаточно места для выражения глубоких, окрашенных в трагические тона аффектов. И все же тут была принципиальная разница.

Комическая опера конца XVIII столетия опиралась в своей основе на представление о некотором гармоническом соединении чувств более легких, грациозных и более глубоких, с примесью печали, то есть на концепцию чувствительности. Она являлась некоей серединой, условным центром, от которого можно было отклоняться как в сторону откровенного комизма, так и в другую:

меланхолической грусти, горести или даже отчаяния. Но в «Пещере Трофония» обозначен совершенно другой принцип — изначального контраст-

а Официально днем премьеры «Пешеры Трофония» Сальери—Касти считается ее постанов

ка в Бургтеатре 12 октября 1785 г.

Ь Письмо от 16 июня 1781 г. — *Bпе/еОЛ* Ш. 5. 132.

ного противопоставления двух полюсов: глубокомысленной, окруженной мистическим ореолом патетики и игривой, замешанной на лукавом изяществе комедийности. Эта красивая, богатая выразительными возможностями идея не могла не захватить Моцарта, тем более что ее реализацию в опере Сальери нельзя признать безукоризненной. Много позже Россини отмечал это в беседе с Тиллером: «В своем *ОгоМа сН Тго/ото* он уступает поэту: либретто Касти — подлинный шедевр»[a].

И действительно, у Касти маг и кудесник Трофоний подан скорее как персонаж сказки. Он олицетворяет тайные, неизведанные свойства природы, но в его облике нет ничего рокового и вселяющего ужас. Поэтому подчеркнутый пафос музыки Сальери выглядит прямолинейным, преувеличенным, ей недостает отстраненности, оттенка стилизации, и потому она кажется немного ходульной. Моцарт же, когда стал вырисовываться замысел «Дон Жуана», наверняка мгновенно почувствовал, что неотвратимое возмездие, олицетворенное в образе Командора, дает неизмеримо больший простор патетике. Так что идея смешения стилей, намеченная Сальери, гораздо лучше ложится на этот сюжет. Он почувствовал здесь возможность прорывов за пределы меры, выходов за грань ожидаемого, непосредственное, без каких-либо переходов столкновение откровенного фарсового комизма, с одной стороны, и самого мощного драматического накала — с другой.

Уже увертюра как будто призвана служить открытой декларацией этого принципа. Медленное вступление, полное драматизма с мистическим оттенком, — случай, конечно же, для буффонной оперы очень непривычный. У Сальери такое вступление занимает всего семнадцать тактов, строится главным образом на внушительных унисонных ходах. Но оркестр не использован в полную силу: трубы появляются только в восьмом такте, а полновесное ШШ так ни разу и не достигнуто. Причем в следующем затем А11е§го от всей этой патетики не остается и следа. Моцарт же сразу в начале обрушивает на слушателя два мощных удара, не оставляя в молчании ни одного инструмента. И вслед за этим дает сжатый «конспект» сцены явления Командора на последний ужин Дон Жуана. Оркестровое вступление у

Моцарта длится тридцать один такт и на его протяжении оркестр девять раз *1иШ* врывается на/или«/, и отзвуки этих громов пронизывают всю быструю часть.

Буффонная и серьезная сферы в «Дон Жуане» сталкиваются уже в интродукции. За комедийной сценкой ожидания Лепорелло следует эпизод преследования, поединок и, наконец, знаменитая предсмертная сцена Командора с трио мужских голосов — один из самых мрачных моментов оперы. После этого вся интродукция завершается в патетических тонах. Да и дальнейшее музыкальное развитие всего акта строится на том, что в комедийное действие постоянно вклиниваются драматические сцены с последовательным нарастанием контрастов. Это чередование становится особенно частым после встречи и узнавания Донной Анной Дон Жуана (Квартет № 9 и речитатив и ария Донны Анны), выливаясь в сцену изобличения, замыкающую первый финал.

Собственно комедийной интриге и во II акте отведено всего семь сцен, а восьмая, замыкаемая секстетом (№ 19), вновь открывает контрастное чередование драмы и комедии: *1атеШо* Лепорелло — чистейший фарс, сцена на кладбище, напротив, постепенно наполняется мистическим страхом, ужин

а *Гиллер Ф.* Беседы с Россини // *Фракаролли А.* Россини. Письма Россини. Воспоминания.

М., 1990. С. 465.

г-

СП

ПРЕТЕНДЕНТ II / *Оперные эксперименты, или «... Слишком много нот»*

О

Я

н

о

йЭ

Р

сх

о

я

н

в замке — веселый музыкальный дивертисмент, прерываемый грандиозной сценой с Командором. И даже *лсепа иШта,* о которой все еще много спорят[11], прекрасно укладывается в эту композиционную схему.

Есть свидетельства, что Моцарт совершенно осознанно строил драматургию «Дон Жуана» именно на столкновении буффонного и драматического. Луиджи Басси — первый

исполнитель роли Дон Жуана, — сравнивая постановки оперы начала XIX века с пражскими, говорил о сцене ужина во втором финале:

> Все это не то, не хватает живости, свободы, какой хотел великий ма

стер в этой сцене. У Гуардазони мы даже в двух спектаклях не пели этот номер одинаковое, мы не держались строго такта, а острили, всякий раз по-новому и обращали внимание только на оркестр; все пели раНапдо и почти импровизировали — так хотел Моцарт... Он рассматривал эпизод от окончания фанфары От 1а тепларгерагаГа и до прихода Эльвиры как веселое Шегтещ) [...]. Дон Жуан и Лепорелломогут болтать о том и о сем, все, что на ум взбредет, — чем смешнее и задиристей, тем лучше[6].

Из этого видно, что Моцарт воспринимал многие фрагменты оперы как целостные картины и монтировал их именно по контрасту — в данном случае, оттеняя неудержимым весельем как предшествующую сцену на кладбище, так и последующее появление Командора. Возможно, именно такой совершенно новый и необычный подход к традиционной буффонной драматургии и имел в виду композитор, когда упоминал о желании преподнести пражанам «нечто особенное». И то, что он создал, в самом деле оказалось опровержением всех правил. На этот раз Моцарт смутил даже знатоков. Рохлиц описывает их реакцию на венский спектакль, из которой становится ясно, что более всего недоумение как раз и вызвало такое дерзкое смешение стилей: «Все согласились с тем, что это ценнейшее сочинение, несравненное по силе фантазии, богато отмеченное гением, но каждый находил какой-нибудь изъян: одни считали оперу слишком грандиозной, другие чрезмерно хаотичной, третьи мало мелодичной, четвертые написанной неровно»[0]. Моцарт опять пошел по пути эксперимента, взяв за основу весьма спорный сюжет, стоящий в представлениях современников на грани фарса, и придав ему размах едва ли не глюковской героической драмы.

Ключевым в постижении моцартовской оперы с давних пор признается образ Дон Жуана. Евгения Чигарева ставит вопрос прямо: «Осудил ли Моцарт Дон Жуана? Каково отношение композитора к своему герою?»[11] Проблема состоит в том, что моцартовская опера возникла на грани романтиче-

а Ранее считалось, что при постановке «Дон Жуана* в Вене в мае 1788 г. Моцарт отказался от за

ключительной комической сцены. Главным основанием служило венское издание либретто, где она отсутствовала. Следы того, что Моцарт намеревался ее сократить, имеются и

в автографе, хотя тот же автограф показывает, что в какой-то момент Моцарт, сохранив ее в целом, решил сократить только отдельные фрагменты. В настоящее время утвердилось мнение, что с мая по декабрь 1788 г. Моцарт предпринимал разные изменения, в том числе, вероятно, восстановил *асепа иШти.* NMAII, 5, 17. 8. XII—X1У NMA КгШзсЬе ВепсЫе И, 5, 17. 8. 57—59.

Ь Воспоминания И. П. Ляйзера, опубликованные в 1845 г. в *ЩепегаИ^ететеп Мимк-2е'иип&.* Цит. по: *МаМеИсИ Т. С.* Боп Диап уоп **МогаП Шг гтсЬ сотрошгг.“ Ьиф Ва581 — ете Ье^епде 2и ЬеЬгекеп, зет №кго1оё ипс! гец^епо^&сЬе «Эоп Оюуапт»-1тегрге1а1юпеп // Могап ЗШсИеп, Вб. 10. ТиТгтё, 2001. 8. 192. с *Рохлиц.* С. 92.**

***й Чигарева Е.* Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. М., 2000. С. 63.**

ской эпохи, и романтические интерпретации этого образа, начиная с новеллы Гофмана, влияют на его восприятие и сегодня. Дон Жуану неизбежно придают черты человеческой личности, в его действиях неосознанно ищут глубоко скрытые, порой даже лежащие в области подсознания мотивы, его внутренний мир реконструируют по законам человеческой психологии. Если в представлениях Моцарта Дон Жуан действительно был законченной и автономной личностью, возможно, вопрос, поставленный исследовательницей, имеет принципиальное значение. Но не был ли он, с другой стороны, просто неким театральным фантомом, одним из вариантов той самой причудливой смеси «первого любовника и буффона», о которой пишет Силюнас?[3] Тогда впору говорить не об осуждении или оправдании, а о том, каким Моцарт видел своего героя.

Чтобы приблизиться к пониманию моцартовской трактовки образа Дон Жуана, стоит вспомнить об одной истории. Луиджи Басси — двадцатидвухлетнему красавцу-баритону — первоначально не понравилась его партия:

> Он, когда Моцарт показал ему «арию с шампанским», впоследствии столь

всеми любимую, был ею столь разочарован, что умолял композитора вместо нее написать более развернутый номер в принятых тогда формах. Моцарт ответил ему совершенно спокойно, что ему только стоит дождаться успеха на премьере. И успех был такой, что восхищенная пражская публика тут же бурными овациями потребовала повторения[ь].

История затем обросла легендами, будто бы Басси в целом плохо ладил с Моцартом, продолжал настаивать на своем, капризничал и чуть ли не заставил композитора пятикратно

переписывать дуэттино с Церлиной *Ьа а багет* (I, № 7)[c]. В конце концов, чтобы ублажить его, Моцарт написал еще один номер — известную серенаду с мандолиной *Век* у/еи/ *а11а/1пеМга* (II, № 16). Эти анекдоты разбросаны в периодике XIX столетия и едва ли заслуживают безоговорочного доверия. К примеру, что касается дуэттино, то автограф партитуры убедительно доказывает, что оно было создано еще в Вене, то есть до того, как начались пражские репетиции, и никаких следов основательных переделок в нем нет. Серенада, правда, действительно написана на нотной бумаге пражского изготовления и, возможно, появилась уже в период репетиций[11], но текст этого номера есть в венском либретто, отданном в печать еще до приезда Моцарта в чешскую столицу. Значит, ее опять-таки задумали либреттист и композитор, а не амбициозный Басси.

Но в самих упреках Басси, даже если они и не слишком достоверны, есть все-таки доля правды. По крайней мере, они дают повод к размышлениям. Так, например, свой первый сольный номер Дон Жуан поет едва ли не под самый конец акта. Конечно, и в «Фигаро» мы сталкивались с похожими отклонениями от общепринятых норм. Но не у главного же героя! Представить себе, чтобы Фигаро (как Дон Жуан) столь же долго оставался без сольного номера, можно с трудом.

а См. сноску *а* на с. 362.

Ь Рассказ впервые опубликован от лица Фридриха Хайнзе (возможно, священника Эрнста Фридриха Вильгельма Хайнзе) в дрезденской газете А*'екго1о%* 3, 1825, № 1ЛХ. 8. 955—960. Цит. по: *НЬШеНсН Т. С.* Боп 1иап уоп **МогаП, (Шг гтсЬ сотротп.). 5. 208. с *Аберт* II, 1. С. 392. См. также: *КаеЬит СИ.* Ва$51, // N000, \Ы. 1. Р. 346.**

д См. КМА, КгШасЬе ВепсЫе II, 5, 17. 5. 24-25.

со
Г-
со
Н
Х
щ
Х
ш
о
«
н
о
03
р
Он
о
РЭ
н

Вопрос, почему так произошло, — совсем не праздный. Ясно, что Моцарт и Да Понте поступали вполне осознанно. Ведь в либретто Бертати полноформатная ария для Дон Жуана предусмотрена гораздо раньше, в сцене, которая следует сразу за «лацци со списком». И в этом есть логика. В описании слуги герой предстает с буффонной стороны, не как «вельможа и аристократ», но именно как «плут и пройдоха». А в арии — «первым любовником». Однако Моцарт и Да Понте не пошли по этому пути. Причина, видимо, в том, что из их либретто исчезла героиня (донна Ксимена), к которой у Бертати обращался Дон

Жуан. Или им просто не хотелось представлять своего героя в таком традиционном амплуа. Однако, если не подходит образец Бертати, то, в конце концов, существовала мольеровская комедия, где характеристика Дон Жуана тоже дана после убийственных высказываний Сганареля, то есть почти в начале действия. И она совсем другая. В его *сгеДо* — полные живой энергии слова о том, что «зарождающееся влечение таит в себе неизъяснимое очарование, вся прелесть любви — в переменах»; он говорит о своем «честолюбии завоевателя, который всегда летит от победы к победе», о сердце, «способном любить всю землю» и о желании, по примеру Александра Македонского, «чтобы существовали еще и другие миры, где бы... можно было продолжить любовные победы»[3]. Все это давало материал для настоящей «программной» арии в духе серьезных и проблемных характеров, восходящих к Гольдони или к тому же Мольеру. Но Моцарт и Да Понте явно уклонились и от такого решения.

Что же появилось вместо донжуановского *сгейо*? Во-первых, имеется ария Лепорелло «со списком». У Гаццаниги и Бертати она представляла собой сценку-дуэт: слуга скороговоркой перечисляет любовниц своего господина, а Эльвира беспомощными возгласами не в силах остановить этот водопад. У Моцарта с Да Понте подобный «заводной механизм» далеко не везде доминирует, так что остается место многим подробностям.

Ария Моцарта естественно членится на два больших раздела: аГ 1е§го — апйапГе соп тою. В целом, двухчастные контрастные по темпу арии в 1780-е годы были общим местом, правда с единственной оговоркой: обычно они строились по нарастанию медленно — быстро. У Моцарта — иное. В первой части, после вступительных реплик, Лепорелло перечисляет жертв донжуановских побед, разделенных на два вида: сначала по количеству в разных странах, а затем по социальному статусу. Сама идея взята у Бертати. Однако Да Понте, видимо, посчитал важным привести более точную «статистику» по Италии, Германии, Франции, Испании и даже Турции (соответственно 640, 231, 100, 1003 и 91). Конечно, педантичность этой «бухгалтерии» уже сама по себе производит комической эффект". В картине «социальных предпочтений» Да Понте также кое-что уточнил, добавив к «дамам, мещанкам, крестьянкам, служанкам», которые есть и у Бертати, еще и «графинь, баронесс, маркиз и герцогинь», правда не стал упоминать «ремесленниц, кухарок и посудомоек». Напоследок он подытожил: «...женщины всех положений, любых фигур и любого возраста» (последнее противоречит бертатиевскому — «и только старые его не воспламеняют»),

Моцарт логично распределил эти перечисления в двух

построениях. Начальное, где упоминаются страны и цифры, построено на чередовании

а См. *Мольер.* Дон Жуан. С. 106-107.

Ь Бертати ограничился лишь упоминанием сотни с лишним в Италии и Германии и «даже не представляю сколько» во Франции и Испании.

реплик певца и комментариев оркестра, изображающих что-то вроде гомерического хохота; второе, где речь об общественном положении — на традиционной комической скороговорке. Медленная часть отдана описанию вкусов Дон Жуана (их почти не коснулся Бертати). На фоне галантного менуэта идут рассуждения о «деликатности блондинок», «верности брюнеток», «нежности шатенок», «величии рослых», «грациозности низеньких», упоминания, что «зимой ему нужны толстушки, а летом — худышки», и, наконец, о его преобладающей страсти — «юных и неопытных дебютантках» на поприще любви. Итоговое обобщение в чем-то отталкивается от мысли Бертати: «Ему, чтобы волочиться, довольно того, что они — женщины». Но Да Понте формулирует его гораздо жестче и даже циничней, тем более что подано оно в виде обращения к донне Эльвире: «Лишь бы на ней была юбка, а там уж Вы сами знаете, что он делает». Эти строки Моцарт повторяет несколько раз и напоследок подает в решительном, торжествующем тоне. Так что вместо нарастания темпа он строит эту арию на сопоставлении «игриво — торжественно». В итоге образ Дон Жуана предстает — пусть и через описание Лепорелло — настолько емким и рельефным, что невольно возникает вопрос: а так ли уж нужно, чтобы и сам герой еще что-то говорил о себе?

Еще один номер, предшествующий первому настоящему соло Дон Жуана, — дуэттино с Церлиной *Ьа а Аагет.* У Бертати на этом месте ария, в которой, как и у Моцарта, Дон Жуан предстает во всем блеске своего искусства обольщения. Но для полноценной в понимании XVIII века характеристики многого недостает обоим номерам. Даже в опере Гацциниги, где после многочисленных эпитетов и комплиментов очередной возлюбленной — столь же лестных, сколь и истрепанных от бесконечного употребления — Дон Жуан про себя добавляет: «И эту хотел бы занести в свой список», — даже там ясно, что герой лишь надевает на себя маску любовника. О том же, что по-настоящему им движет (помимо желания пополнить каталог), мы принуждены лишь догадываться. Или лучше — нам предлагают не задумываться. В опере Моцарта ария заменена на дуэт, и этим ситуация только усугубляется. Но главное — все свое искусство моцартовский Дон Жуан (в отличие от персонажа Бертати) растрачивает на простолюдинку! И это

сильно снижает образ, потому что для публики той эпохи, гораздо более чуткой, нежели мы сегодня, к сословной иерархии, Церлина — легкая добыча аристократа, мало достойная пополнить ряд настоящих любовных побед, максимум — повод для мелкой интрижки.

Нельзя считать характеристикой и «арию с шампанским», которая с точки зрения принятых в XVIII веке норм вообще производит необычное впечатление. По типу она немного напоминает арии-рондо, наподобие *Шп рш апёгш* из «Фигаро». Но там мы имеем дело с большим виртуозным номером, с основательными ритурнелями, где партия оркестра разнообразна и полна прихотливых деталей, с яркими тематическими контрастами. Ария же с шампанским тоже весьма объемна, но проносится на едином дыхании, в таком темпе, что о разнообразии и характеристических подробностях не возникает и речи. Она похожа на несколько удлиненную заключительную часть из первой арии Осмина, где тот, захлебываясь от гнева, требует «всех обезглавить, а затем повесить».

Оркестровое сопровождение арии на удивление однообразно, — в нем превалируют репетиции аккордов. Тематизм в разных строфах немного различается, но из-за стремительного темпа это малоуловимо. Эффект *регреШит тоЬИе* усиливается также тем, что здесь очень много повторов, причем именно музыка

V)

С--

СО

ПРЕТЕНДЕНТ II / ***Оперные эксперименты, или «...Слишком много нот»***

О

РО

н

о

оэ

р

р.

о

и

н

расставляет смысловые акценты. Начальная строфа, по которой арию принято называть «с шампанским», или, правильнее, — «с вином» (ее текст — «Пока голова еще горяча от вина, надо приготовить большой праздник»), судя по всему, представлялась Моцарту совершенно служебной, вступительной, так как в дальнейшем он ни разу к ней не вернулся. Только еще

одна, четвертая строфа текста, где герой планирует «тем временем в другой части залы волочиться за той или этой», звучит в арии тоже всего один раз. Напротив, самой повторяемой, можно сказать, излюбленной мыслью Дон Жуана Моцарт делает ту, что изложена в последней, пятой строфе: «Ах, и мой список завтрашним утром должен пополниться десятком [новых имен]». Она звучит четырежды, становясь рефреном всей арии. Вторая и третья строфы тоже относительно важны и проводятся по два раза: (обращение к Лепорелло) «Коль встретишь на площади какую-нибудь девушку, постарайся и ее притащить с собой», и другая — «Без всякого порядка *\хегца акипе огсИпе]* пусть следуют танцы, кто танцует менуэт, кто фолию, а кто и аллеманду».

В целом арию «с шампанским», при всей ее безумной энергии, едва ли назовешь выражением *сгейо* героя. Она слишком связана с действием, с предстоящей сценой праздника, эффектно его подготавливая. В ней выпукло подана *Ше /1хе* Дон Жуана — бесконечно пополнять свой каталог. Но судить о нем как о «характере» на ее основе не получается. В прежних операх ни один из моцартовских персонажей (ни Граф, ни Керубино, ни даже Марцеллина с Базилио) не оставался без того, чтобы не высказать прямо свою жизненную позицию, обозначить собственный интерес. В случае с Дон Жуаном это оказалось несущественным. Моцарту довольно лишь внешнего абриса его роли. Может быть, XIX столетие так завороженно пыталось реконструировать внутренние импульсы в действиях Дон Жуана, представить себе его психологический облик именно потому, что все это в моцартовском образе осталось скрытым, неявным, притягивало, как тайна? «Дон Жуан наверняка располагает состоянием, — пишет Кунце, — видимо, более чем одним замком, возможно, поместьями. Между тем он кочует, у него словно нет дома. Он всплывает то тут, то там, выламывается из общественных структур вопреки собственной принадлежности к дворянскому сословию»[3]. Даже персонаж Тирсо де Молины, при всей его раннебарочной прихотливости, прочнее связан с жизнью: у него есть отец, обязательства при дворе, король намеревается его женить, то приближает, то отдаляет. О герое Мольера и говорить не приходится — он насквозь социален.

Дон Жуан Моцарта не связан ничем. Не только танцы на его балу, он и сам существует *веща акт огсИпе.* Несмотря на некоторые индивидуальные черты, которые угадываются в нем, — легкость натуры, склонной все вышучивать, азарт, бретерство и вольнодумство — в целом он все же остается скорее олицетворением некоего *принципа.* Принцип этот, отстаиваемый Дон Жуаном в последнем споре с Донной Эльвирой в конце

оперы, в полную силу заявлен уже в финале I акта — в преддверии того самого праздника, предвкушением которого проникнута главная ария Дон Жуана. Приветствуя приход трех скрытых под масками мстителей к себе на бал, герой провозглашает: *Ука 1а ИЬепа,* и вслед за ним все присутствующие повторяют заветное слово «свобода» еще одиннадцать раз.

Всей этой сцены, разумеется, нет в либретто Бертати, и по ее поводу у исследователей возникают вопросы. В либретто Да Понте, изданном в Ве-

Ките 5. **Могат Орет. §.321.**

не за две недели до премьеры, весь финал I акта и несколько предшествующих ему сцен отсутствовали. Они появились только в пражском варианте в конце октября. Ученые так и не пришли к единому мнению, уклонился ли специально либреттист от публикации финала в Вене по каким-то соображениям (например, цензурным) или просто к моменту печати у Да Понте были еще не готовы как раз эти части[3]. Во всяком случае, весь I акт в моцартовском автографе, включая финал, написан на венской бумаге, то есть был уже сочинен до момента отъезда Моцарта в Прагу 1 октября 1787 года[b]. Так что цензурные опасения могли существовать, раз в более поздние времена цензоры норовили всячески затушевать этот провокационный момент в либретто и заменить «Н-ЪегТа» на «зошеГа».

По поводу того, чтб за «свобода» славится в этой сцене и как ее следует интерпретировать, какого-либо единого, безоговорочного признанного мнения тоже не существует. Аберт обескураженно замечает:

> Странно, но они [слова Дон Жуана] дали повод для совершенно не

ожиданной здравицы в честь политической свободы; со временем в подобных демонстрациях стал принимать участие хор и, наконец, в отдельных случаях даже публика в зрительном зале! Однако аристократу Дон Жуану не приходит в голову так внезапно демонстрировать в защиту политической свободы. Он подразумевает исключительно свободу для масок[c].

Едва ли все же можно согласиться с такой узкой трактовкой этого момента. То, что слова эти исчезли из подцензурного венского либретто, само по себе говорит, что Да Понте и Моцарт осознавали возможность самых широких толкований. Вполне вероятно, что они даже рассчитывали на фрондерские настроения Праги, в которой идеи национального сепаратизма, освобождения из-под габсбургской опеки имели немалый вес[11]. Впрочем, при всей возможной широте трактовок, едва ли стоит понимать свободу в этой сцене исключительно как политический лозунг.

При таком подходе, прав Аберт, она совершенно не укладывается в сюжет оперы. И все же яркий акцент, выделяющий эту сцену, не позволяет рассматривать фразу Дон Жуана буквально —

а Последнее предположение высказал К. Биттнер. См.: *ВШпегСИ.* У^псИип^еп ш деп

1п8гетепт§$Гогтеп с1е§ *«Воп* Сюуапш» уоп 1787-1928 // 2иг РгоЫетайк с!е$ ти$1каН$сНеп ТЬеа1ег8 т ОеШзсЫапд. Яе§еп8Ьиг§, 1961. 3. 46. Издатели NN14 также нашли эту гипотезу вполне обоснованной, упомянув о ней в предисловии к «Дон Жуану», см.: *Р1шИ КеНт IV.* УопуогС // ЫМАП, \У§. 5, В<117. 3. VIII. Эту точку зрения поддержал также К. Саква в комментариях к русскому переводу книги Аберта. См.: *Аберт* II, 2. С. 438.

Ь См.: NN14, КгШзсЬе ВепсМе II, 5, Вё. 17. 5. 23—25. Из распределения сортов бумаги (см.: *Тузоп А.* Зоте РеаШгез оГ 1Ье Ато§гарЬ Зсоге оГ Эоп Сюуапш: (Не сотпЬиИош 1Ьа11Кеу тау регЬарз таде *1о*оиг ипдегзГапсИпё оГ гЬе огёег т \уЫсЬ Могаг! \уго1е тисЬ оГ И, апс! оссазюпаИу геукеёи// 1$гае1 ЗшсИез оГ Ми$1Со1о§у V. .1еги$а1ет, 1990. Р. 7—26), видно, что в Вене Моцарт, наряду с финалом I акта, написал секстет и терцет второго акта (№ 19, 15). Причем если первый, по-видимому, создавался параллельно с финалом, то второй уже явно после него. Поскольку текст обоих этих номеров уже содержался в венском издании либретто, это опровергает предположение Биттнера, и сцены финала I акта должны были быть уже готовы к моменту публикации первой версии либретто.

с *Аберт* II, 2. С. 75.

***й* Чешский исследователь Т. Волек отмечает, что еще при жизни Моцарта в этой сце**

не в пражских постановках к ансамблю солистов самопроизвольно добавился хор на сцене. См.: *Уо!ек Т.* Рга§ие Орегапс ТгасШюпз апс! МогагГз Эоп Сюуапш // МогаП'з "Эоп Оюуапш" ш Рга§ие. 01уас1е1п1 й$*ау, N0. 334. Рга§ие. 1987. Р. 23—27.

г-*

Г-»

ГО

ПРЕТЕНДЕНТ 1 I / *Оперные эксперименты, или «... Слишком много нот»*

О

Р0

н

о

<и
о-
о
Р0
н

лишь как простое приглашение на бал всех желающих. То, что подразумевает здесь главный герой, на наш взгляд, это полная свобода индивидуальных действий, это именно жизнь *чепца акте огсИпе,* это — *абсолютная свобода* как универсальный жизненный принцип.

Двадцатилетие спустя после моцартовского «Дон Жуана» в 1807 году в свет вышло первое большое сочинение 37-летнего Гегеля, озаглавленное «Феноменология духа». Исследователи уже давно отметили, что в этом поворотном для философа сочинении он уделил специальное внимание только двум художественным произведениям: трагедии «Антигона» Софокла и повести Дени Дидро «Племянник Рамо». Но в нем есть глава под названием «Абсолютная свобода и ужас», и трудно избавиться от мысли, что при ее создания Гегель мог избежать размышлений над «Дон Жуаном» Моцарта — композитора, которого он ставил выше всех известных ему музыкальных гениев. Создается впечатление, что философ, сталкивая в уме понятия, резко противоречащие друг другу, — «всеобщей свободы», свободы для всех, при которой, однако, каждый в чем-то ограничен, и «абсолютно чистой и свободной единичной самости» — он не воспроизводил мысленно коллизии моцартовского «Дон Жуана» и не описывал именно ее в следующем, редком по энергии и образному наполнению пассаже: «Единственное произведение и действие всеобщей свободы есть поэтому смерть, и притом смерть, у которой нет никакого внутреннего объема и наполнения; ибо то, что подвергается негации, есть не наполненная точка абсолютно свободной самости; эта смерть, следовательно, есть самая холодная, самая пошлая смерть, имеющая значение не больше, чем если разрубить кочан капусты или проглотить глоток воды»[a]. Словно философ, имея за плечами уже опыт осмысления бурных событий Французской революции и первых наполеоновских побед, с некоторого отдаления обдумывал острый идейный кризис, пережитый европейской мыслью в середине 1780-х годов. Есть что-то символическое в том, что как раз тогда кантовская «Критика практического разума» создавалась почти одновременно со «120 днями Содома, или Школой либертинажа» маркиза де Сада. И будто бы не оскорбленный благородный отец и неуемный любовник-авантюрист, но эти крайние полюса философской мысли тех лет скрещивают шпаги в звуках интродукции

моцартовской оперы, а в сцене низвержения Дон Жуана не каменная статуя, расхаживающая по сцене, но олицетворение кантовского категорического императива произносит свое последнее слово.

До сих пор многие задаются вопросом: как, по какой причине во времена, когда во главу угла в определении любых общезначимых понятий ставили исключительно естественную природу человека, мог возникнуть этот внереальный, надчеловеческий образ неотвратимого возмездия — образ такой силы и убедительности? Следует ли выводить на этом основании «Дон Жуана» за пределы XVIII века из-за несоответствия его духовным стремлениям эпохи? На наш взгляд, для интерпретации духовной сути моцартовского произведения нет нужды прибегать к понятиям и суждениям позднейших времен. Хотя нет прямых свидетельств того, что Кант и Моцарт могли быть известны друг другу, все же в поздних работах кенигсбергского философа можно увидеть сходный круг проблем, глубину и остроту их переживания. «Мы не постигаем практической необходимости морального императива, — пишет философ в «Основах

а *Гегель Г. Ф.* Феноменология духа (Пер. Г. Шпета) // *Гегель Г. Ф.* Сочинения. Т. 4. М., 1959.

С. 320.

00

г-

гл метафизики нравственности», вышедшей в свет в 1785 году, — но мы постигаем его непостижимость; больше этого уже нельзя по справедливости требовать от философии, которая стремится в принципах дойти до границы человеческого разума»[3]. А несколько ранее, в «Критике чистого разума», запечатлен полный и законченный образец того, как ощущался и понимался моральный закон в позднем Просвещении: «...Возможно только одно условие, при котором [моральная] цель ... имеет практическое значение; это условие заключается в том, что существует Бог и загробный мир; я знаю совершенно твердо, что никому не известны другие условия, ведущие к тому же единству цели при действии морального закона»[ь].

Так в финале эпохи, отмеченной печатью крайней степени вольномыслия, мы вновь приходим к актуализации понятия Бога. Конечно, понятие это совершенно очищено от признаков каких бы то ни было конфессиональных трактовок и выступает в философско-гипотетическом виде, в виде недоказуемой, но единственно логически предполагаемой причины существования высших законов нравственности. Такого рода круг мыслей смыкается с коллизией моцартовского «Дон Жуана». Все его

грандиозное драматическое напряжение проистекает из страшного, сковывающего душу и одновременно мудрого сомнения. Это сомнение в том, что гармоничное мироустройство возможно обеспечить, основываясь на одних лишь ясных и рассудочных просветительских понятиях о «естественных» основах человеческой морали. А непостижимые Высшие законы проще и надежнее вынести за скобки. В этом сомнении сквозит предчувствие того, во что обернутся, спустя лишь пару лет — в годы Французской революции, благодушные представления о безгранично свободной человеческой личности.

КОМПОЗИТОР

«Я хочу написать книгу — небольшую музыкальную критику с примерами»[c] — Моцарт вскользь обронил это замечание в письме к отцу в первые дни после Рождества 1782 года. Сегодня мы дорого бы дали за то, чтобы иметь такую книгу в руках. Однако намерение Моцарта не осуществилось, что, впрочем, не удивительно. Композиторы XVIII века в своем большинстве не стремились фиксировать собственные эстетические и теоретические воззрения, приоткрывающие завесу над таинством творческого акта. Не был исключением и Моцарт. Правда, его письма, заботливо сохраненные отцом, и в этом случае оказываются бесценным источником сведений о его отношении к теории и практике сочинения. Сколь бы замечания такого рода ни были беглыми, нерегулярными и далекими от какой-либо системы, они все же не выглядят случайны-

а *Кант И.* Основы метафизики нравственности // *Кант И.* Критика практического разума.
СПб., 1995. С. 119.
Ь *Кант И.* Критика чистого разума. М., 1994. С. 484.
с Письмо от 28 декабря 1782 г. — *Bпе/еСА* III. 5. 246.

г--
ГО
О.
О
н
5
го
О
Е
2
О
*
о

ми или необязательными. Суждения Моцарта кажутся отголосками целостной картины того, каким в его понимании должно быть музыкальное искусство — вкус и стиль, формы и методы композиции, жанры и исполнительская манера. Такая картина, без сомнения, существовала в его сознании, и все высказывания на эту тему, рассеянные в переписке, выстраиваются в единую, пусть и фрагментарно прочерченную, линию размышлений.

Письмо от 28 декабря, процитированное в начале главы, — одно из них. Оно было написано в шесть вечера, в спешке, за полчаса перед визитом музыкантов, с которыми Моцарт хотел немного помузицировать. Вольфганг жалуется отцу на колоссальную загруженность, почти не оставляющую сил для творчества:

> Все утро до 2 часов хожу по урокам; потом мы обедаем, после этого

я должен дать моему бедному желудку некоторое время для пищеварения; потом остается только вечер, когда я могу что-то написать — и то не наверняка, так как меня часто приглашают участвовать в академиях[Л].

Однако отчет о повседневных делах пересыпан замечаниями из сферы моцартовской «личной» теории искусства. В письме то тут, то там развешаны опознавательные знаки эстетических дискуссий, актуальных для XVIII века. Моцарт пишет о знатоках и любителях, о понимании и вкусе. Он затрагивает вопросы поэтики жанров (концерт и ода) и стилей (виртуозного и ученого). Двумя-тремя словами включается в один из самых горячих споров столетия о природе вкуса — является ли он свойством просвещенного ума или принадлежит к естественным, природным качествам личности и проявляется интуитивно, на уровне чувства.

Найти такие высказывания можно и в ряде других моцартовских писем. Некоторые из них более известны и часто цитируются в литературе, как научной, так и популярной, другие — менее. Указатель Полного собрания переписки семейства

Моцартов дает четырнадцать ссылок на письма, где заходит речь о процессе композиции (*сотротет*). Есть также ряд свидетельств моцартовских современников, тесно с ним связанных и в принципе заслуживающих доверия, пара спорных «апокрифических», но правдоподобных источников, а также наблюдения ученых, исследовавших рукописи, эскизы, наброски Моцарта с точки зрения процессов композиции. Итак, что мы знаем и о чем можем догадываться?

…Для меня нет большего удовольствия, чем сочинять, это моя единственная радость и страсть […] Якомпозитор и рожден быть капельмейстером. Я не могу и не должен зарывать свой талант к сочинению, которым милостивый Господь щедро наградил меня[ь]. Эти реплики Моцарта взяты из писем, написанных в переломный период — во время его первого «взрослого» путешествия, когда вопросы самоопределения встали особенно остро. Из всех тех профессий, что предлагал XVIII век музыканту, ранее всего его отвратила клавирная педаго-

а 1ЫД 5. 245.

Ь Письма от 11 октября 1777 г. и 7 февраля 1778 г. — *Впе/еСЛ* II. $. 46, 264.

о

00

СЛ гика. Он неоднократно жаловался: она отнимает много времени, хождение по урокам утомляет, а нередко и унижает:

> [В Париже] я ничем не мог бы заниматься, кроме как учениками, а для

этой работы я не рожден. […] Когда нужно ходить к определенному времени домой к кому-то или ждать кого-то у себя дома, это выше моих сил… Я не могу этого вынести. Это я уступаю людям, которые ничего не умеют, кроме как играть на клавире[а].

Однако *ЬесИопеп* постоянно оставались в его дневном расписании исключительно ради заработка или из-за необходимости завязать нужные знакомства. Когда в 1790-м Моцарт испытывал серьезные материальные затруднения, он просил одного из своих кредиторов, Михаэля Пухберга, разыскать ему учеников — есть только два, а нужно восемь[6]. Бывали еще у Моцарта и уроки композиции, и они, судя по всему, вызывали у него гораздо меньшее раздражение. По крайней мере, оно практически не прорывалось в письмах. О педагогической метбде Моцарта-композитора можно судить по сохранившимся тетрадям уроков с Томасом Эттвудом и Барбарой Плойер[с]. Конечно, многое определялось природной одаренностью ученика, Моцарту встречались и весьма сложные случаи (занятия с дочерью герцога

Тина). Но все же к таким урокам он испытывает интерес, охотнее экспериментирует, чего почти никогда не бывало на клавирных *ЬесИопеп* — разве что с Розой Каннабих.

Исполнительская деятельность Моцарта устраивала больше, нежели педагогика. Выдающийся дар пианиста-виртуоза, за который его в первую очередь и ценили современники, он воспринимал как нечто само собой разумеющееся. Но при этом был одним из первых музыкантов, кто ощущал начало распада профессионального универсализма, господствовавшего до того на протяжении многих веков. И сто, и двести лет спустя играющий на фортепиано композитор или сочиняющий пианист по-прежнему будет встречаться довольно часто, но все же именно во времена Моцарта композиция и исполнительство начинают обосабливаться, становятся самостоятельными специальностями. Из современников Моцарта Клементи был тем, кто в основном подчинил композиторскую деятельность исполнительской. Бетховен, напротив, решительно пренебрег последней в пользу первой. Моцарту удавалось долгое время сохранять видимое равновесие — по крайней мере, в те годы, когда концерты были главным источником дохода. Однако именно композиция составила основу, стержень его профессионального самосознания.

В одной из историй, рассказанных Рохлицем, передан диалог: одаренный мальчик двенадцати-тринадцати лет просил у Моцарта совета, с чего начать сочинение. Моцарт ответил, что еще рано, и возражение собеседника — «Вы ведь сочиняли, будучи значительно моложе» — парировал: «Но я никогда не спрашивал!» Впрочем, для понимания позиции Моцарта важен не столько этот остроумный обмен репликами, сколько его продолжение: «Когда у кого-то есть дар, он

а Письмо от 7 февраля 1778 г. — *Bne/eOЛ* II. 5. 264.

Ь Письмо ок. 17 мая 1790 г. **— *Bne/eCA* IV. 8. 108.**

с Помимо них композиции у Моцарта обучались Ф. Я. Фрайштедтлер, И. Н. Гуммель, возможно, Ф. К. Зюсмайер, Й. Л. фон Эйблер, но от этих занятий не сохранилось каких-либо материалов.

оо
сЛ
КОМПОЗИТОР
о
«
Н
О
сэ
л

о
«
н
сам будет вести и подгонять, ты просто знаешь, что должен это делать, и никого ни о чем не спрашиваешь»[3]. Даже если Рохлиц просто придумал встречу Моцарта с неведомым вундеркиндом, последняя реплика кажется очень правдоподобной, так как, по сути, подтверждает его *тойо*: «сочинение — моя страсть».

Тезис о моцартовской страсти к сочинению как первичном жизненном импульсе его натуры — излюбленный мотив многих исследований. Из характеристик, данных Абертом, рождается вполне цельный психологический портрет Моцарта-композитора, чья истинная жизнь разворачивалась в сферах, чрезвычайно удаленных от обыденного существования, чья творческая фантазия работала без остановки, не зависела ни от внешних побуждений, ни от житейских помех, и проявлялась стихийно:

> *В его творчестве нет ничего от произвольных, обусловленных извне побуждений, а лишь самое первичное жизненное проявление. Его музыкальное вдохновение — не сгусток каких-то находящихся за пределами искусства переживаний, а само переживание[1]'.*

Во многом сказанное подтверждается воспоминаниями современников. Моцарт действительно был натурой страстной. Хорошо известно, что еще в детстве он почти с маниакальной увлеченностью отдавался заинтересовавшему его делу — будь то игра на клавире или занятия арифметикой. Позднее Леопольд по-бюргерски осмотрительно предостерегал сына от чрезмерного увлечения новыми знакомыми. В письмах времени парижского путешествия он раз за разом возвращал Вольфганга на землю, критикуя его утопические идеи. Свояченица Моцарта, младшая сестра Констанцы Софи Хайбель вспоминала, что он мог выглядеть веселым или печальным, но при этом казалось, что его мысли заняты чем-то другим[3]. Сосредоточенность на том, что в данный момент, сию минуту занимало все его мысли, в принципе была свойственна Моцарту. Вопрос в том, *как* интерпретировать эту увлеченность, и связывать ли ее исключительно с процессом творчества — замыслом произведения и его реализацией. Если принять точку зрения Аберта, то в Моцарте узнаются черты, скорее, не музыканта XVIII века, а романтического художника, чье вдохновение целиком зависит лишь от внутренних импульсов, замысел же произведения является следствием божественного откровения, а истинная жизнь протекает в сферах свободной фантазии, воспламененной его гением. Таков ли был Моцарт?

Единственное прямое и обширное высказывание о творческом процессе содержится в моцартовском письме к некоему барону, опубликованном Рохлицем в 1815 году в *АЩетете тиыкаИзсНе 2ейип§.* В нем неожиданно детально и весьма откровенно описано то, как работает его фантазия и что становится побудительным импульсом для создания произведений. Вот один из фрагментов:

> Если бы я был состоятельным господином, я бы сказал себе: «Моцарт, напиши-ка что-нибудь, но только то, что ты хочешь и что у тебя хорошо получается. Ты не получишь у меня ни крейцера, пока не закончишь. Однако хорошую рукопись я у тебя выкуплю». [...] Когда я по-настоящему

а *Рохлиц.* С. 111.

Ъ *Аберт* 11,1. С. 122.

с *Мззеп С. N.* *уоп.* **Вю§гарЫе V/. А. Могат. 5. 627.**

сч

оо

сЛ *один и в хорошем настроении, например в карете во время путешествия или на прогулке после хорошего обеда — или ночью, когда я не могу уснуть, тут лучше всего, целыми потоками, приходят ко мне мысли. Откуда и как, этого я не знаю, да тут от меня ничего и не зависит*[а].

Ученые, основываясь на анализе биографических фактов, подвергают сомнению подлинность этого письма, хотя и допускают, что кое-что в нем выглядит правдоподобно[ь]. Что поразительно — в ряду скептиков самым ярым оказывается как раз Аберт. Он называет послание «глупой болтовней» и считает очевидной фальсификацией[0]. Почему, собственно, «глупой болтовней», не вполне ясно, так как пассажи из него, по своей сути, подтверждают многие идеи самого Аберта. Здесь и тяга к свободному творчеству, и музыкальные мысли, которые появляются неизвестно откуда, и постоянное погружение в процесс творчества — на прогулке, ночью, в карете. Почему же Аберт открещивается от письма? Только ли из-за сомнительного происхождения документа? Вряд ли. Очевидно, ученого насторожила совершенно несвойственная Моцарту детальность описания, тщательный анализ собственного творческого процесса. В письме сказано далее:

> Те [мысли], что мне нравятся, я запоминаю и даже напеваю их про се

бя... Если же я удержал мысль, то вслед за этим ко мне является то одно, то другое относительно того, на что пригоден этот кусочек, чтобы изготовить из него паштет согласно контрапункту, звучанию различных инструментов е1 сае1ега... Это распаляет душу, особенно если мне никто не мешает; кусок

разрастается и разрастается, и я все распространяю его вширь и проясняю; эта штука поистине становится почти готовой в голове, если даже она и длинна, так что после этого я обнимаю ее в духе единым взором [...] и слышу ее в воображении вовсе не последовательно, как она будет потом исполняться, но как бы все сразу. И это настоящий пир. Все изобретение и изготовление совершается во мне только как в ясном сновидении, — однако слышание всего сразу все же самое наилучшее[4].

О соотношении сочинения и нотной записи, о музыкальной памяти Моцарта речь пойдет ниже. Здесь обратим внимание на другое: фантазия композитора, согласно этому описанию, действует совершенно непроизвольно, спонтанно. Придумав «мысль», «кусочек», он лишь затем размышляет, куда бы его приспособить. Сказано иными словами, но все о том же: музыкальное произведение рождается из свободного полета фантазии, свободного излияния художественной воли, не обремененной никакими условиями — ни жанровыми, ни оркестрово-инструментальными.

а *Bne/eOA* IV. $. 529. Начиная со слов «Когда я по-настоящему один...» — пер. А. Михайлова. См.: *Михайлов А.* Вольфганг Амадей Моиарти Карл Филипп Мории // *Михайлов А.* Языки культуры. М., 1997. С. 748.

Ь В Примечаниях к Полному собранию писем Моцарта разъяснена вся длительная история публикаций, приводятся вероятные датировки этого письма: Вена, 1789 или Прага, 1790, но в целом авторство Моцарта все же считается сомнительным. И. В. Гёте и К. Ф. Цель-тер, напротив, считали его подлинным, принадлежащим Моцарту. См. *Bne/eCA* VI. 5. 674. с *Аберт* II, I. С. 118.

с1 Цит. по: *Михайлов А.* Вольфганг Амадей Моцарт и Карл Филипп Мориц. С. 748.

РЛ
оо
О.
О
н
5
го
О
С
2
О
О
Д

н
о
аэ
Р
Он
о
д
н

В какой степени принцип, сформулированный неизвестным автором «моцартовского» письма, подтверждается фактами моцартовской творческой биографии? Ответ на вопрос напрашивается сам собой. В XVIII веке замысел музыкального произведения был весьма жестко обусловлен жанром и практически всегда — той или иной конкретной целью: оказией или заказом. Композитор мыслил в русле жанра, подчиняя ему не только самые общие черты формы, но и стилистику своего опуса. И Моцарт не был в этом смысле исключением. Письмо же, в котором явный упор сделан на спонтанность творческого процесса, выражает представления более позднего, романтического времени. Оно модернизирует моцартовский творческий процесс, что можно считать еще одним доводом в пользу сомнений в его подлинности.

…В 7 часов я уже полностью одет. — Пишу до 9 часов […]. Перед сном отправляюсь еще поработать и часто пишу до 1 ночи — А потом снова в 6 вставать". О том, что у Моцарта было излюбленное время для сочинения, мы знаем не только из его распорядка дня, приведенного в письмах к отцу и Наннерль, но и из воспоминаний сестры. Она рассказала, что Вольфганг с детства любил сочинять рано утром, до 9 часов, еще не встав с постели и не одевшись, а днем писал только в случае крайней необходимости, если поджимали сроки и нужно было закончить какую-то работу[11]. По-видимому, график ежедневных занятий композицией у него сохранился на всю жизнь. Несмотря на порывистость и пылкость натуры, в этом Моцарт педантичен и усерден, регулярная работа для него — норма.

Правда, найдется немало историй, зафиксированных в переписке или рассказанных современниками, где повторяется одна и та же ситуация: Моцарт тянул с заказом и дописывал произведение в последний момент. Самая известная — сочинение увертюры к «Дон Жуану» в ночь перед премьерой. Еще один запоминающийся случай — завершение й-шоН'ного фортепианного Концерта КУ 466 буквально за несколько часов до публичного выступления — переписчики едва успели скопировать партии, так что пришлось спешно проверять их практически уже в

зале. Леопольд писал дочери, что ее брат не смог «ни разу прорепетировать последнюю часть с оркестром, поэтому пришлось играть с листа»[c].

Почему возникали авралы? Прежде всего из-за огромной загруженности — особенно в венские годы. Моцарт часто попадал в состояние цейтнота, стараясь не упускать ни одной возможности продемонстрировать свое искусство и напомнить о себе публике. Кроме того, роль играли и обстоятельства, от него не зависящие. Самый яркий пример — сочинение «Милосердия Тита». В июле 1791 года, когда работа над «Волшебной флейтой» еще не была вполне завершена, он получил от импресарио Доменико Гуардазони неожиданный заказ на оперу в честь коронации Леопольда II в Праге королем Богемии. Сложное финансовое положение последних двух лет приучило Моцарта ни от чего не отказываться. Он согласился, чем поставил себя в совершенно экстремальное положение: большую праздничную оперу $епа нужно было написать, а также разучить с исполнителями в чрезвычайно короткий срок.

а Письмо от 13 февраля 1782 г. — *Bne/eCA* III. 5. 198.

Ь *Bne/eCA* IV. 8. 201—202. Эти воспоминания впоследствии легли в основу биографического

очерка-некролога Ф. Шлихтегролля.

с Письмо от 16 февраля 1785 г. — *Bne/eCA* III. 8. 373.

ч3-

00

СО

Нимечек утверждал, что Моцарт справился с работой за восемнадцать дней (премьера «Милосердия» состоялась 5 сентября)[3] — срок невероятный, даже если учесть поразительную скорость письма, свойственную композитору, и помощь Зюсмайера в написании речитативов. Правда, прецеденты в истории были. Известно, например, что Вивальди завершил своего «Тита Манлия» (1719) за фантастически короткое время — он сам написал на партитуре: */а{(а а стдие§ют1* («сочинена за пять дней»)[b].

Многие современные музыковеды считают случай с «Милосердием Тита» одной из легенд, возникших после смерти композитора. В наши дни, когда на основе автографа уточнен график его работы[3], выяснилось, что ряд номеров был подготовлен еще в Вене, причем некоторые (преимущественно ансамбли) — до середины августа. Только арии писались позже, после 18 августа, когда выяснился состав певцов. Что получилось в итоге? Из двадцати шести номеров оперы шестнадцать, то есть больше половины, были написаны после отъезда из Вены[11]. В

Праге в последнюю минуту (как и в случае с «Дон Жуаном») Моцарт сочинил блестящую увертюру, Марш из 1 акта, аккомпанированный речитатив Тита № 25 и его арию № 8. Если подсчитать сроки, как раз выходят известные по версии Нимечека и Ниссена 18 дней. И хотя речь, конечно, идет не обо всей опере, эти сведения не так уж далеки от истины, чтобы считаться легендой, как прямо и без всяких оговорок предлагает Гиглинг, редактор издания «Милосердия Тита» в NMA[e]. Даже если на сочинение и разучивание оперы, содержащей в автографе 293 страницы нотного текста, не считая речитативов, было потрачено в целом не две с половиной, а семь недель, то все равно творческая интенсивность кажется удивительной. История создания этой оперы показывает, как плодотворно мог работать композитор в ситуации жесточайшего цейтнота, возникшего не совсем по его воле.

Сколько произведений написал Моцарт за всю жизнь? Альфред Брил-льман, в статье, посвященной вопросам творческого метода Моцарта, обратился к статистике. В качестве ориентира он выбрал шестое издание Указателя Кёхеля. Правда, почва эта не вполне надежна. Оригинальный кёхелевский Указатель (1862) насчитывал, как известно, 626 позиций. В последующие его редакции вошли вновь обнаруженные произведения Моцарта и, напротив, были удалены ошибочно в него включенные. Подготовка КМА также сопровождалась рядом открытий. Не обошлось и без казусов. В 1982 году в библиотеке городского симфонического оркестра датского города Одензе были обнаружены партии ранней а-то11'ной Симфонии, которая в третьем издании Указателя значилась под номером 16а, но считалась утраченной[1]) Событие имело громкий резонанс, долго утрясали вопрос с юридическими правами, потом состоялась премьера, а позднее — в 1984—1985 годах — публикация. Детальный анализ, тем не менее, показал, что эту Симфонию придется убрать из основного Каталога как произведение сомнительное. Авторство Моцарта

а То же повторил в своей биографии и Ниссен. *Нимечек.* С. 44; А*Ъзеп С. N. чоп.* Вю§гарЫе \У. А. МогаПз. 5. 555—556.

Ъ *Лутер П., Сусидко И.* Итальянская опера XVIII века. Ч. II. С. 26. с *Ту$оп.* Р. 48—60.

с! [Ый. Р. 54.

е *С1е§1т$ Р.* 2иг ЕпШейипё уоп **«Ьа с1етепга сН ТКо* // ЫМА II, 5, ВЙ. 20. 5. VIII.**

Г Инципит I **части приведен в Каталоге издательства Брейткопфа.**

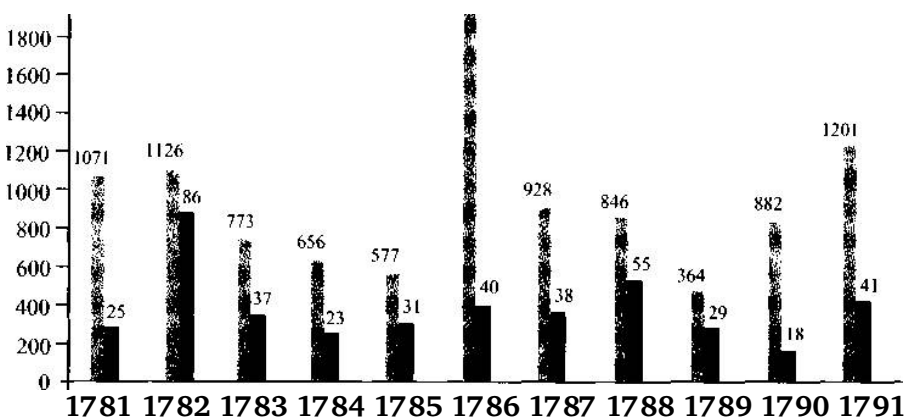
ел

со
m
O
«
н
о
(и
&
O
PP
н
КОМПОЗИТОР

в данном случае мало достоверно[3]. Зато P-c1иг'ная Симфония КУ 19а, до 1980 года числившаяся среди утерянных, была обнаружена в частном собрании Баварской библиотеки в Мюнхене и теперь заняла законное место в NMA.

Последняя версия Указателя Кёхеля отличается от предыдущих и количественно. Число моцартовских произведений в ней возросло до 643. Еще в 1936 году Эйнштейн утверждал, что представить себе творчество Моцарта с исчерпывающей полнотой и кристальной явностью едва ли когда-либо будет возможно. Ученый оказался прав: наследие гения, жившего две с половиной сотни лет назад, и по сей день далеко от полной «номенклатурной» ясности. Исследователям приходится с этим мириться, постоянно ощущая некоторую зыбкость почвы, на которой они строят свои заключения.

Невзирая на эти сложности, Брилльман все же попытался перевести разговоры об исключительной продуктивности Моцарта на язык сухих цифр и графиков. Единицей отсчета стало количество номеров по Кёхелю и число страниц, написанных композитором в венские годы (1781—1791). Подсчеты сведены в диаграмму[6]:



Из нее видно, что самый богатый по количеству законченных произведений — 1782 год, меньше всего было написано в 1790-м. Впрочем, если ориентироваться на число сочиненных страниц, то картина вырисовывается иная. Почти 2000 страниц — результат 1786 года, когда были сочинены «Директор театра» и «Свадьба Фигаро», четыре клавирных концерта, несколько камерных ансамблей, «Пражская» симфония и ряд других опусов. В среднем же в год Моцарт писал около 1038 страниц, то есть чуть менее трех страниц в день. И это при обильной педагогической нагрузке, регулярных концертах (до 1787 года), визитах, болезнях, переездах с квартиры на квартиру. В 1791-м за одиннадцать неполных месяцев им было записано более 1200 страниц! Эти цифры заставляют задуматься о многом, в частности (в который раз) о том, насколько сведения о депрессии Моцарта в последний год жизни и его предчувствии скорого конца соответствуют истине.

а Эта почти детективная история детально и увлекательно изложена в фундаментальном труде Заслава. См.: *2а81ам*>. Р. 265—281.

Ь *ВпеИтаппА*. «[...] котротеп 151 $cHonа11е$ — аЬег §е5сЬпеЬеп посЬ тсН(- [...] ». Сес1апкепгиг МогаП 5сЬайеп5зуе1$е // МксеИип^еп <1ег т1етаиона1еп 51Шип§ Могапеит. 46 НГ. 3—4. 5.31.

ЧО

оо

ГП

Конечно, связь психического состояния и творческой активности — сфера далеко не проясненная. Вполне возможно, что смутные и пограничные психические состояния не угнетают, а, напротив, провоцируют создание художественных произведений. Однако вряд ли депрессия способствует каждодневному интенсивному труду — с упорством и усердием немецкого мастерового.

Еще один вопрос — как распределялась композиторская работа в течение года. 9 февраля 1784-го Моцарт начал вести собственноручный Указатель своих сочинений (*Уепеккпи/З аИегтетег \Уегке уот Мопа(к РеЬгапо 1784 Ы$ ...*). На 28 двойных листах он записывал инципиты своих произведений и указывал дату их окончания. Первая запись — клавирный Концерт Ез-биг КУ 449, последняя (15 ноября 1791 года), — Маленькая масонская кантата КУ 623. Точность дат, приводимых самим автором, делает Указатель важнейшим биографическим источником. Данные, полученные из первых рук, наряду с пометками на автографах и упоминаниями в переписке,

позволяют судить о периодичности работы.

Моцарт сочинял, подчиняясь своеобразному календарному ритму. В 1784—1786 годах, например, этот ритм в первую очередь определяли его концертные выступления во время Адвента и в сезон перед Пасхой. В конце зимы и весной 1784 года один за другим были закончены четыре клавирных концерта (КУ 449—451, 453), а также скрипичная Соната КУ 454, для рождественского сезона подготовлен еще один Концерт (КУ 459). Таким образом, из одиннадцати опусов, упомянутых Моцартом в Указателе за 1784 год, семь прямо связаны с его собственными выступлениями. Для «свободного творчества» оставалось только лето, когда концертные сезоны заканчивались, да и давление педагогической работы ослабевало, так как богатые венцы отправлялись в загородные поместья.

Чем занимался Моцарт в летние месяцы? В 1784—1785 годы — чем угодно, только не композицией. За первый год ведения своего Каталога он указал лишь одно произведение, датированное 25 августа: Вариации на тему из оперы Глюка «Пилигримы из Мекки». Но их, видимо, тогда только записал, так как сымпровизировал гораздо раньше — на концерте 23 марта 1783 года. Было ли создано что-то новое? В Указателе Кёхеля приведено еще одно летнее сочинение этого года, не упомянутое Моцартом в Каталоге, — Вариации на тему из оперы Сарти (КУ 460/454a), датированные по письму к отцу 9/12 июня. То есть, за четыре месяца закончено всего два произведения.

Причины такой малой продуктивности были вполне житейскими. Моцарты перебирались на новую квартиру, сменив апартаменты в доме Трат-тнера за 150 гульденов в год на более роскошные за 460 гульденов («Фигаро-хауз» на Шулерштрассе). Переезд был связан с разнообразными хлопотами, а так как Констанца ждала ребенка (21 сентября родился Карл Томас), то все они легли на плечи Вольфганга. К тому же он перенес серьезную атаку ревматической лихорадки, осложненной мучительным колитом. Леопольд писал Наннерль: «Мой сын в Вене был очень болен. Он вспотел на премьере оперы Паизиелло [речь идет о «Короле Теодоре в Венеции», представленном в Бург-театре 23 августа] и должен был долго искать на холодном ветру слугу со своей верхней одеждой»[3]. Так что летнее молчание не было связано с отсутствием

Письмо от 14 сентября 1784 г. — *Bne/eCA* III. 5. 331.

Г-
оо
ГО
КОМПОЗИТОР

О
СО
н
о
&
а
о
со
н

вдохновения или творческим кризисом. Напротив, это был период, когда материальное положение Моцарта было более чем благополучное, а тон его писем — радостным и спокойным.

Столь же малопродуктивным было и лето 1785-го. Между 20 мая, датой завершения клавирной Фантазии с-то11 КУ 475, и октябрем, когда была написана «Масонская траурная музыка» КУ 477/479а[a], — значится одна лишь песня «Фиалка» на стихи Гёте (8 июня). А что в остальное время? Естественнее всего предположить, что Моцарт попросту отдыхал. Причин было более чем достаточно. По числу выступлений 1785-й немногим уступал предыдущему. Сочинено также было немало: три клавирных концерта, два струнных квартета, ц-тоП'ный клавирный Квартет, скрипичная Соната, вставные ансамбли для оперы Бьянки «Похищенная крестьянка». Кроме того, именно на этот год пришелся и визит отца (11 февраля — 25 апреля), который внес дополнительное напряжение. Наверное, нельзя в полной мере считать поездку Леопольда «инспекционной», но пристальное и, видимо, не всегда исключительно добросердечное внимание к сыну все же ощущалось. В октябре—ноябре того же года его письма к дочери полны сарказма по отношению к Вольфгангу. Наибольший скепсис и раздражение вызывали ссылки того на постоянную занятость, затруднявшую нормальный почтовый обмен с Зальцбургом. По мнению Леопольда, сын не настолько был загружен работой, чтобы ограничиваться в письмах всего восемью строками и забыть поздравить отца с именинами[b].

Упреки, продиктованные отцовской ревностью, были несправедливы. Как раз весной и осенью 1785-го Моцарт работал до изнеможения. И во время своего визита Леопольд имел возможность убедиться в этом. В монографиях Ф. Браунберенса «Моцарт в Вене» (1986) и Х. Роббинса Л эндона «Моцарт. Золотые годы» (1989)[c] изложены самые яркие детали этого посещения. В дни приезда Моцарта-отца Вену буквально завалило снегом, установилась очень холодная погода, так что немало горожан даже замерзло насмерть. Обильный снегопад неожиданно накрыл столицу еще раз в конце марта. Невзирая на плохую погоду (и

снег, и мороз в Вене переносятся нелегко), Моцарт должен был постоянно выезжать на концерты. Первый — буквально вечером в день приезда отца, попавшего, как говорится, с корабля на бал. Если не было академий, на очереди — посещение друзей и знакомых. Из-за обилия приглашений Вольфганг и Констанца иногда даже были вынуждены наносить визиты порознь. Вольфганг возил отца на собрание масонской ложи, в оперу, театр, на концерт. Они посетили Гайдна, где были исполнены три квартета, позднее ему посвященных, и где Леопольд услышал искренние комплименты в адрес сына. Побывали они и у Веберов — там в честь Леопольда зажарили фазана.

А ведь Моцарт в этой круговерти еше умудрялся писать! Оратория «Кающийся Давид» КУ 469 датирована 6/11 марта (она составлена из Купе и СНопа неоконченной Мессы с-то11 и двух новых арий), клавирный Концерт КУ 467 — 9 марта, АпёапГе для скрипичного Концерта КУ 470 — 1 апреля. После столь напряженной работы вряд ли кого-то должен удивлять летний перерыв. К тому же возникло еще одно обстоятельство. На него обратил внимание

а «Масонская траурная музыка», вероятно, была создана ранее. См. с. 73—74 наст. изд.

Ь Письмо от 24/25 ноября 1785 г. — *Bпе/eOA* III. 5. 458.

с *ВгаипЬекгепз V.* Могап т ЭДеп. Ор. ей. 8. 215—218; *ВоЬЫт 1апйоп Н. С.* Могап. ТЪе §оМеп уеаге. Р. 123-142.

оо

оо

СП и Браунберенс, размышляя над загадочным летом 1785-го — «белым пятном» в моцартовской биографии[8].

«У меня столько работы, что нет ни минуты, которую я мог бы потратить на себя»[ь], — писал Моцарт в мае мангеймскому поэту Антону Кляйну. Чем же он был так занят? Дело в том, что как раз тогда, по-видимому, Вольфгангу попал в руки немецкий перевод комедии Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро». Так что после череды неудавшихся оперных планов он познакомился с первоклассной комедией, которая могла стать великолепным либретто. Открывшаяся перспектива не могла не занимать его мысли.

Все это еще раз подтверждает абсолютно естественную для XVIII века закономерность: для того чтобы композиторская фантазия перешла в стадию непосредственного сочинения, нужны были конкретные стимулы, именно те «внешние импульсы», против которых так протестовал Аберт. Нет повода — нет произведения. И Моцарт не стал исключением из общего правила. Концерт, заказ, договор с издателем не угнетали, а, напротив,

разжигали его творческую энергию. Он «прилаживал» свои опусы к ситуации с блеском истинного сына своего века, для которого цеховое мастерство, умение вписываться в традицию было не обузой, а естественной формой существования.

«Я люблю, чтобы ария была певцу точно впору, как хорошо скроенное платье»[0]. Ставшая крылатой фраза бьет прямо в цель. Она иллюстрирует мысль, которую Моцарт неоднократно высказывал в своих письмах — о своем умении писать музыку любых жанров и стилей, приспосабливаясь к любым условиям и любым ограничениям. Все это настолько не похоже на образ романтического творца, пестующего свою уникальность, что какие-либо дополнительные аргументы излишни. Без малейшего внутреннего противодействия Моцарт в 1778 году, например, написал концертную арию для Раафа, сообразуясь с практикой своего времени — музыка в ней полностью соответствует возможностям и желаниям певца. И был готов тут же переделать ее, реагируя на замечания. С большой долей уверенности можно утверждать, что многие свои произведения Моцарт не создал бы вовсе, если бы не тесный контакт с конкретным инструменталистом или певцом. Талант исполнителя превосходно стимулировал композиторскую фантазию Моцарта. Высокому и подвижному голосу Алоизии мы должны быть благодарны за ряд блестящих концертных арий, в частности за появление знаменитой сцены *РороИ сИ Тез^афа* КУ316/300Ь.

Концерты для сольных духовых с оркестром — еще одно подтверждение такой зависимости. За исключением флейтовых, все они написаны для друзей. Тесные отношения связывали Моцарта с валторнистом Йозефом Лёйтге-бом*[1]. Они познакомились, по всей видимости, в 1773 году в Милане, где Лёйтгеб выступал с концертами, а может быть, и еще раньше, в Зальцбурге, когда Моцарту было всего шесть-семь лет[e]. После переезда Вольфганга в Вену знакомство

а *ВгаипЬеНгвпз V МогаП* т \ЭДеп. §.218.

Ь Письмо от 21 мая 1785 г. — *Впе/еСЛ* Ш. 5. 392.

с Письмо от 28 февраля 1778 г. — *Впе/еСА* II. 5. 304.

д Женившись на дочери итальянского торговца сыром и колбасами, он унаследовал от

тестя магазин в Вене, однако его дела шли не слишком успешно. Гастролировал в Милане, Париже, Франкфурте-на-Майне, в 1762—1763 работал в зальцбургском оркестре, е *СИче Р*. МогаП апс! Н1$ С1гс1е. Р 89.

О'

00

О.

О
Н
5
со
О
С
2
О
*
О
РР
н
о
&
Он
о
РР
н

переросло в дружбу настолько тесную, что он позволял себе подшучивать над валторнистом. В партитуре первого из четырех написанных для него концертов (КУ 417)“ красовалось посвящение: «Вольфганг Амадей Моцарт сжалился над Лейтгебом — ослом, олухом и дурнем, в Вене 27 мая 1783 г.». Шутки шутками, но Лёйтгеб был прекрасным музыкантом, обладал великолепной техникой, так как партия валторны в созданных для него концертах (и в законченных, и в тех, что дошли во фрагментах), а также в валторновом Квинтете КУ 407/386с более сложны, чем, например, партия флейты в Концерте для флейты и арфы с оркестром КУ 299/297с, — несмотря на то что технические возможности флейты и валторны как сольных инструментов в то время были несопоставимы.

Как известно, во второй половине XVIII века валторнисты пользовались натуральными инструментами, то есть в основном могли извлекать звуки только натурального звукоряда, что, конечно, ограничивало возможности композитора. Однако начиная с 1750-х годов был сделан шаг в сторону хроматиза-ции валторны. Валторнист дрезденского оркестра, чех Антон Йозеф Хампель открыл, что натуральные звуки могут быть понижены на полтона и даже на тон, если вдвинуть правую руку в раструб инструмента[6]. Эти измененные звуки были более тихими, приглушенными, в них сложно было достичь чистой интонации, поэтому изобретение Хампеля распространялось очень медленно. Редкие хроматические ноты, «рассыпанные» в партитурах Гайдна или в поздних симфониях и концертах Моцарта, доказывают, по

мнению исследователей, что к их исполнению валторнисты не были готовы и спустя тридцать лет после нововведения дрезденского изобретателя[1].

Наверное, по отношению к рядовым музыкантам, которым, собственно, и предназначались валторновые партии в симфониях, этот вывод справедлив. Но только не в случае с Лёйтгебом. Партии, написанные для него, в изобилии содержат закрытые звуки. В некоторых мелодических фразах и пассажах Квинтета КУ 407/386с или концертов КУ 447, 495 их едва ли не больше, чем натуральных[6]. Совершенно ясно, что обильное применение закрытых звуков делало из валторны полноценный сольный инструмент, которому доступны отклонения и модуляции, более широкий круг интонаций, включающий хроматические ходы. Именно Лейтгеб, скорее всего, и подтолкнул Моцарта к такой трактовке валторны. То, что в некоторых зрелых моцартовских произведениях можно обнаружить знакомые по Квинтету и валторновым концертам обороты, где встречается особо сложный прием — закрытая нота взята сразу, без подготовки, — позволило Роббинсу Лэндону высказать правдоподобное предположение: партию первого валторниста в этих случаях играл Лейтгеб[e].

Еще один пример — два шедевра, написанных для кларнетиста Антона Штадлера, моцартовского друга: кларнетовый Квинтет КУ 581 и Концерт КУ 622. До поступления в придворный императорский оркестр в 1787 году Штадлер служил у князя Голицына. По воспоминаниям современников, игра

а Помимо негодяя Лёйтгеба написаны концерты КУ447, 495 и 412+514/386Ъ.

Ь О валторнах XVIII в. см. в кн.: *Березин В.* Духовые инструменты в музыкальной культуре

классицизма. С. 39—47. Автор приводит интересную деталь: Хампель настолько мастерски овладел техникой закрытых звуков, что умудрялся достичь не только понижения, но даже повышения звука, что сегодня представляется невероятным и неисполнимым.

с *Карс Л.* История оркестровки. М., 1980. С. 150-151, 160.

с1 См., например, I ч. Квинтета, т. 99—106 или II ч. Концерта КУ495 т. 66—71 и пр.

е *КоЬЬтз Бапйоп Н. С.* МогаП. ТЬе §о1ёеп уеаге. Р. 150—151.

кларнетиста отличалась исключительной выразительностью, красотой тона и техническим совершенством. После его концерта в Бургтеатре 23 марта 1784 года критик И. Ф. Шинк с восхищением писал:

> Благодарю тебя, славный виртуоз! Никогда доселе я не

слышал такой музыки для этого инструмента. Никогда я не мог представить, что кларнет может подражать человеческому голосу так совершенно, как это делаете Вы. Ваш инструмент имеет столь нежный и восхитительный тон, что ни одно сердце не в состоянии устоять, а у меня есть сердце, дорогой виртуоз. Искреннее спасибо/[11]

Моцарт и Штадлер познакомились, по-видимому, до этого концерта, так как на нем была исполнена часть из моцартовской Серенады для тринадцати духовых КУ 361/370а, о которой тот же Шинк отозвался в самых превосходных степенях. Спустя неделю, 1 апреля, теперь уже на академии самого Моцарта, прозвучал новый великолепный Квинтет для фортепиано и духовых КУ 452. Не исключено, что Штадлер исполнил в нем партию кларнета. После концерта Моцарт писал отцу:

> Квинтет... вызвал невероятные аплодисменты. Я сам считаю его лучшим, что написал за всю свою жизнь [...]. Как мне хотелось бы, чтобы ты его мог послушать! — и как он хорошо был исполнен![ь]

Штадлер технически усовершенствовал кларнет. Благодаря насадке в нижней части ствола его диапазон увеличился снизу до *до* малой октавы. Такой инструмент, названный позднее «бассет-кларнетом», был редкостью[0]. Тем не менее и свой кларнетовый Концерт Моцарт написал именно в расчете на этот в известной степени экзотический инструмент. Если бы не Штадлер, сольная партия в нем наверняка была бы иной. Она не содержала бы неисполнимых сегодня на кларнете звуков — их приходится транспонировать на октаву вверх[1]*. Такие же «мутации» приходится предпринимать и в арии Секста из «Милосердия Тита» (I, № 9), где партию концертирующего кларнета также исполнял Штадлер (он сопровождал Моцарта в поездке в Прагу).

И необычный инструмент, и совершенная техника Штадлера, и его экспрессивная исполнительская манера — все это подстегивало фантазию композитора. Наверное, не случайно произведения, написанные для кларнетиста, отличаются особой меланхолической чувствительностью и в то же время виртуозной броскостью. Во всей инструментальной музыке второй половины XVIII века вряд ли найдется столь красивая тема, какую Моцарт «подарил» Штадлеру в побочной партии первой части кларнетового Квинтета. В первоначальном изложении у струнных она напоминает оркестровый ритурнель арии. В ней царит спокойствие и царственная безмятежность — в равновесии плавно поднимающихся и опадающих фраз, в самодостаточности полного гармониче-

а Цит, по: *СИче Р.* Могап апд Шб Слгс1е. Р. 141 — 142.

Ь Письмо от 10 апреля 1784 г. — *Bne/eCA* III. 8. 309.

с *С'щНщГ.* \Ьпуог1 // **NMA V, \\&. 14, BO. 4. 5. X.**

0 В NMA концерт опубликован в двух версиях — общепринятой редакции для кларнета

и реконструированной для бассет-кларнета ˆМАУ \ˆ. 14, BO. 4.).

О'

т

КОМПОЗИТОР

С

рс

н

с

о;

Ет

С

С

рс

Е-

ского оборота. Иначе пропета она кларнетом. И в экспозиции, и в репризе клар-нетовое соло омрачено минорной светотенью, от начальной безмятежности не остается и следа. Парящая инструментальная кантилена одушевлена трепетом вокальной интонации, которую так прекрасно мог имитировать штадлеровский кларнет. Оттолкнувшись от начального ядра в экспозиции, в первый раз она изливается бесконечным потоком, поднимается все выше и выше, прорастает новыми побегами, пока не взрывается ликующими колоратурами в духе блестящих каденций певца-виртуоза. В репризе сюжет мелодического развития иной. В нежнейшее *атогозо* вплетены мотивы, будто прямо пришедшие из арии *раг-1ап(е* и только случайно утратившие слова:



Возвышенный и одновременно теплый и искренний тон присущ и Концерту КУ 622 — предпоследнему из произведений, занесенных Моцартом в свой Каталог (октябрь 1791-го). Средняя часть концерта — возвышенное Б-биг'ное Аба§ю — напоминает по

своему характеру знаменитый (тоже О-йиг'ный) моцартовский мотет *Aye уегит согриз,* сочиненный четырьмя месяцами раньше. Особенно похожи канонические секвенции, звучащие так чисто и прозрачно, что контрапунктическая ученость совершенно не ощутима. «Серафическая красота» и «незаметная полифония» — характеристики, данные Эйнштейном мотету[8], уместны и по отношению к средней части Концерта. Когда тихому и простому запеву кларнета вторит многозвучие оркестра, естественно, возникают ассоциации с хоровой молитвой.

Конечно, в случае с Лейтгебом и Штадлером вряд ли можно говорить о том, что Моцарт работал на заказ в буквальном смысле слова. Тем не менее произведения были «скроены» на исполнителей с точностью, которая ставила под сомнение их использование другими инструменталистами. Клар-нетовый Концерт и вовсе пришлось «перешивать», приспосабливая к возникшим позднее стандартам.

Особое место во взаимоотношениях «композитор — исполнитель» занимала камерная музыка. Время, прошедшее с момента «изобретения» струнного квартета (конец 1750-х) до превращения его в популярный жанр, охватывает всего каких-то 10 лет. Среда любителей очень быстро придала камерному ансамблю статус популярного жанра, потеснив вокальное исполнительство и даже сольную игру на клавишном инструменте. Доказательством может служить едва ли не «обвальная» активность композиторов в этом жанре и нарастающий интерес к нему издателей. И Моцарт, работая над тем или иным ансамблем —

***Эйнштейн.* С. 332.**

квартетом, квинтетом, трио, — чаше всего имел в виду не какого-то конкретного музыканта, а определенную издательскую перспективу. Он сотрудничал с несколькими издательствами. В Вене — с Артариа, Хоффмайстером, Торичеллой, в Париже — с Зибером[a]. Разгар их деятельности пришелся как раз на 1770—1780 е годы, причем основное внимание уделялось инструментальной музыке, в том числе (и даже прежде всего) камерным ансамблям. Любительское музицирование в то время активно развивалось и способствовало формированию весьма перспективного рынка. Не случайно камерные ансамбли, как правило, издавались в виде партий, а не партитуры, так что познакомиться с произведением можно было, только исполнив его группой музыкантов, либо прослушав такое «живое» исполнение.

Исключительно благоприятная обстановка, сложившаяся в Вене в этой сфере, позволяла предлагать покупателям не только

уже привычные жанры — такие, например, как Соната для скрипки и фортепиано или струнный Квартет, но и произведения с экспериментальными составами. Например, фортепианные квартеты, которые были, по сути, изобретены Моцартом — первыми образцами жанра стали КУ 478 §-то11 (1785) и КУ 493 Ек-биг (1786).

Что побудило композитора к их созданию? Скорее всего — собственные клавирные концерты, которые могли исполняться в сопровождении симфонического оркестра или струнного квартета: КУ 413/387а, 414/386а, 415/387Ьь. С 1783 года они продавались в рукописных партиях через контору Иоганна Трэга и, очевидно, неплохо расходились, так что в начале 1785-го их напечатало издательство «Артариа». Не исключено, что именно это подтолкнуло Моцарта написать, а Хоффмайстера выпустить в свет первый из клавир-ных квартетов (§-то1Гный КУ 478), в котором фортепиано соединено с тремя струнными. Спустя год тот же Хоффмайстер, развивая плодотворную идею, опубликовал квартетную версию клавирного Концерта Моцарта № 16 КУ 451 и уникальный Квинтет для фортепиано и духовых КУ 452 (правда, в переложении для струнных и фортепиано). В 1787-м инициативу вновь перехватило издательство Артариа, выпустив второй из клавирных квартетов Моцарта (Ез-биг

а Двоюродные братья Карло и Франческо Артариа начали свое дело в Вене в 1766 г.

С 1776 г. его возглавил Паскуале Артариа — третий брат, при котором с 1778-го стали печататься ноты. В 1780-м к Паскуале присоединился еше один кузен — Игнапио Артариа, а после смерти Паскуале в 1786-м — Доменико Артариа, брат Игнацио. Моцарт сотрудничал с издательским домом семьи Артариа с 1781 г. В обшем, при жизни Моцарта ими было опубликовано около 50 его произведений, в том числе 30 — впервые. Франц Антон Хоффмайстер — австрийский композитор и издатель. Моцарт хорошо знал его творчество. Первая часть флейтового Квартета КУ 298 — вариации на тему песни Хоффмайстера «К природе». Издательское дело Хоффмайстер основал в 1784 г., он первым опубликовал моцартовский фортепианный Квартет КУ 478, фортепианное Трио КУ 496, так называемый «Хоффмайстер-квартет» КУ 499, две скрипичные сонаты КУ 481 и 526. Кристоф Торичелла — швейцарский издатель, открывший свое дело в Вене в начале 1770-х гг. Первые музыкальные публикации появились в 1781-м. Он издал клавирные сонаты Моцарта КУ 284/2056, 333/315с, скрипичную Сонату КУ 454, ряд вариаций для клавира. С именем Торичеллы связан издательский скандал

вокруг «Гайдновских» квартетов Моцарта, опубликованных Артариа. Торичелла, спустя 10 дней после их выхода, выпустил 6 более ранних квартетов Моцарта (КУ 168—173) и стал продавать их по заниженной цене, чем внес путаницу, так как покупатели думали, что это и есть новые квартеты, изданные Артариа. «Война» издателей вылилась на страницы прессы. См. об этом: *ОеШ$скОок.* 8. 220—222. Жан-Жорж Зибер впервые опубликовал шесть моцартовских скрипичных сонат (КУ301-305/293а-<3, 304/300с 306/3001), «Парижскую» симфонию, а также издал две дюжины других его произведений.

Ь О них шла речь в главе «Трансфигурации клавирного концерта».

сн
Ох
СП
КОМ ПОЗИТОР
О
Д
н
о
<1Э
&
Он
О
д
н

КУ 493), а потом и «экзотическое» по составу *Ке%екшп-трио* для клавира, кларнета и альта КУ 498 (1788)[a].

Это Трио было написано Моцартом для друзей — семейства Жакин. Франциска Жакин была ученицей Вольфганга, в Трио для нее предназначалась партия клавира, компанию ей составили Антон Штадлер (кларнет) и сам композитор (альт)[b]. Возникнет ли еще когда-либо повод собрать точно такой же состав, как в доме Жакинов, где все музицировали, где повезло иметь в учителях и друзьях Моцарта? Вопрос, который сегодня остановил бы прагматичного издателя, Артариа, по-видимому, не волновал, так как рынок поглощал практически любую продукцию. Тем более что в Трио есть все, чтобы порадовать знатока и не отпугнуть любителя. Ни одна из его партий не изобилует виртуозными и просто очень сложными для исполнения приемами — ни в неторопливом поэтичном Ап-йап!е (I ч.), ни в обаятельном менуэте (II ч.), ни в элегантном финальном рондо с шумной кодой. Но при этом во всех есть что поиграть и чем восхититься

— и «невзначай» вплетенными в ткань имитациями и каноническими секвенциями, и драматическими «всполохами» в §-то1Гном Трио второй части и с-то1Гном эпизоде финала. Все инструментальные партии тщательно выписаны, они постоянно обмениваются ролями: то соло, то контрапункт, то аккомпанемент «на заднем плане». Ясно, что Моцарт писал это Трио не как номер, предназначенный для большой концертной эстрады, а для камерной игры в относительно узком кругу. Отсюда — тонкая мера во всем и особый задушевный тон.

Вольфганг, переживавший в 1785-1786 годах пору высочайшего творческого подъема и финансовой стабильности, легко мог решиться на эксперименты. Однако они меньше всего похожи, скажем, на практику XX века, когда поиск и обоснование новой художественно-эстетической программы, композиционной техники, концепции формы и даже самого феномена музыкального произведения становились сознательной акцией композитора. Ничего «революционного» и демонстративно новаторского в моцартовских камерных ансамблях не было, даже в таких необычных по инструментальному составу, как «Кегельное» трио или Квинтет для фортепиано и духовых, которые так и остались в истории редчайшими образцами. В этом случае, как это ни парадоксально, тоже действовал принцип «хорошо скроенного платья», только скроенным оно оказывалось не на конкретного исполнителя, а на актуальную культурно-музыкальную ситуацию, которая предрасполагала к созданию именно такого рода произведений.

Камерные ансамбли ясно обозначили еще одну грань, важную для творчества Моцарта и для музыкальной культуры его времени. Они стали тем жанром, который острее всего выявил распад бывшего синкретизма профессий. Острее всего потому, что к паре «композитор — исполнитель» добавился еще издатель. Теперь композитор мог и должен был сочинять, не только ориентируясь на свое исполнительское умение (как виртуоза или капельмейстера) или на умение какого-то ему известного музыканта, сколько в расчете на некого абстрактного, как сегодня сказали бы, «виртуального» инструменталиста или певца. Моцарт, одним из первых осознавший свое композиторское предназначение, стал ключевой фигурой этого процесса.

а Название ***Ке$еШаП*** («Кегельное») за трио утвердилось благодаря анекдоту, будто Моцарт сочи

нил его во время игры в кегли с друзьями. В автографе 12 дуэтов для двух валторн КУ 487/496а, сочиненных в то же время, что и Трио, есть собственноручная пометка Моцарта — «Вена, 12 июля 1786г. вовремя игры в кегли». *ЛогИийМ.* \Ьг\уой//1ММА

VIII, 21. 5. IX.

Ь ***РШН IV., ЯеНт***Ж \ЪптоП // 1MMA VIII, 22. 5. XI.

-'Ф

го

«Плагиаты» Моцарта „ - . ,

’ ᵍ «...Я могу усвоить почти любой род и стиль композиции и подражать им»ª. Конечно, слова Моцарта не следует понимать буквально. Речь не идет о пассивном подражании каким-то образцам. Композитор XVIII века не мыслил себя вне существовавших жанровых и стилевых традиций. И Моцарт в этом смысле не был исключением. Однако в том, насколько активно и охотно он принимал и переплавлял чужой опыт, с ним мало кто мог сравниться, пожалуй, только два титана первой половины века — Себастьян Бах и Гендель.

Скорее, следовало бы удивляться, если бы все было наоборот. Уже его детские и юношеские поездки создали основу для некоей стилевой и жанровой всеядности. Десятки имен, сотни упомянутых чужих произведений — по переписке Моцарта и его семьи можно было бы писать историю музыки второй половины XVIII века. А если учесть, что слух Вольфганга обладал исключительной цепкостью, что он запоминал едва ли не навсегда все, что показалось ему интересным, то легко представить себе огромный объем музыкальных знаний, который он «вывез» из путешествий 1763—1778 годов.

Источником впечатлений служила также и зальцбургская музыкальная библиотека семьи Моцартов. Она не сохранилась, однако даже приблизительная реконструкция, предпринятая Клиффом Изеном, свидетельствует, что и дома Вольфганг мог располагать весьма обширным нотным собранием[13]. В ней были представлены все актуальные жанры, прежде всего оркестровая и кла-вирная музыка. Симфонии Абеля и Каннабиха, концерты и сонаты Кристиана Баха, клавирные сонаты и пьесы Бенды и Филиппа Эмануэля Баха, сонаты Хо-науэра, Хюльманделя, Ле Грана, Парадиза, Раупаха, Рутини, Шоберта, Луккези, Мысливечека, концерты Вагензайля, Шретера, Беке — иными словами, все, что могло быть использовано как концертный и педагогический репертуар.

Немало в библиотеке и церковной музыки, преимущественно, зальцбуржцев Эберлина и Михаэля Гайдна, а также по одному произведению Аллегри (легендарное *Мтегегё)* и Штадльмайера. Кроме этого — оперные арии того же Кристиана Баха (из «Адриана в Сирии», «Катона в Утике», «Луция Суллы»), Гретри, Монца, Пешетти, Галуппи, Гаспарини, Коллы, Бертони, дуэт Дж. Скарлатти. Камерная музыка представлена Йозефом Гайдном

(квартеты ор. 17 и два трио), Квинтетом И. К. Баха, трио Хафенедера и Адльгассера. И наконец, несколько полифонических опусов — фуга Генделя и каноны падре Мартини.

Из перечисления видно, что наряду с композиторами первой величины в собрании Моцартов было немало произведений, известных сегодня крайне мало, иногда только в связи с моцартовским наследием. Между тем именно они составляли весомую часть композиторских «университетов» Вольфганга разных лет. Что-то из них он сам копировал, что-то аранжировал.

Проблема влияний и заимствований в свое время буквально взорвала романтическую, по своей сути, концепцию монографии Яна, согласно которой Моцарт представал как композитор, абсолютно и безраздельно господствовавший над мастерами своего времени и предшественниками. Революционную роль в установлении разнообразных пересечений музыки Моцарта и его современников сыграла монография Визева и Сен-Фуа. Эту роль (несмотря на все крайности их книги) признавал Аберт, что, впрочем, не при-

Письмо от 7 февраля 1778 г. — ***Bne/eCA*** **II. 5. 265.**

Егзеп С. **ТЬе МогаПз 5а1гЬиг§ Мимс иЪгагу // Могап 5шсИе$ II. ОхГогй, 1997. Р. 85-138.**

КОМПОЗИТОР ***/ «Плагиаты» Моцарта***

О
«
н
о
аэ
Р
О
о
«
н

вело его к пересмотру собственной концепции. Высоко ценил ее и Эйнштейн, гораздо более глубоко проникшийся идеями французских коллег. Изучение рукописей, публикации произведений моцартовских предшественников и современников наверняка позволят выявить новые пересечения. Однако они интересны не сами по себе. Важно другое: как и с каким результатом композитор претворял чужие влияния?

Совершенно ясно, что в разное время отношение Моцарта к «моделям» было различным. В самые ранние годы, когда предстояло изучить еще неосвоенные формы и жанры, оно фактически являлось аранжировкой — как в случае с концертами-

пастиччо КУ 37, 39-41 (1767) или концертами КУ107/1-3, написанными на основе клавирных сонат И. К. Баха ор. 5 (1772)[a]. Моцартовский вклад заключается в том, что он «прослаивает» разделы сонат оркестровыми ШШ (две скрипки, виолончель, два гобоя, две валторны, а в Концерте КУ 40 — еще и две трубы). Фортепианная партия во всех случаях полностью соответствует первоисточнику. Оркестровые построения — подобно ритурнелям в итальянской арии — опираются на тематизм основных частей, причем, как отметил еще Аберт, Моцарт не без изобретательности комбинировал и перерабатывал оригинальный материал[11].

Новые музыкальные впечатления в детстве и юности Моцарт воспринимал остро. Их влияние слышно не только в ранних опусах, но и позднее, в зрелых композициях. В одной из сцен известного кинофильма Милоша Формана «Амадей» показано, как Моцарт работает с мелодией-первоисточником — приветственным маршем Сальери, якобы сочиненным в моцартовскую честь. В результате блестящей импровизации незатейливый и усредненно-стертый мотив превращается в знаменитую арию Фигаро *Ыоп рш апйгш.* С точки зрения фактов сцена эта несостоятельна — хотя бы уже потому, что происходит около 1781 года, когда до «Свадьбы Фигаро» оставалось целых пять лет. Сомнительны и некоторые другие детали — в частности, место и обстоятельства действия. Но собственно музыкальная суть, как это ни парадоксально, авторами схвачена довольно точно. Моцарт действительно часто «подслушивал» мелодическую, фактурную, гармоническую идею-импульс у других композиторов. Примерами полна исследовательская литература.

Впрочем, в этом он не был исключением. Такие «плагиаты» в изобилии можно обнаружить и у Генделя, и у Глюка, и даже у Бетховена. У И. С. Баха, как заметил Эйнштейн, была прямо-таки потребность «не изобретать тему, а брать ее взаймы»[0].

Что же заимствовал у своих современников Моцарт? В разные годы — разное. В пору взросления он активно перенимал композиционные приемы. Знакомство с ор. 5 Кристиана Баха ощущается, например, в его шести камерных сонатах, написанных в Гааге в 1766 году (КУ 26—31), то есть практически по горячим следам после более чем годичного пребывания в Лондоне. В них очевиден прогресс по сравнению с первыми опытами — парижскими сонатами КУ7—9, сочиненными двумя годами ранее. В темах больше размаха и пластичности, они органичнее прилажены друг к другу, разнообразнее фактура. Некоторые оригинальные детали прямо отсылают к сонатам его старшего коллеги.

а См. на с. 287—288 наст. изд.

Ь *Аберт* I, 1. С. 147.

с *Эйнштейн.* С. 130.

Например, эффектное начало КУ28 с длинной трели, напоминающее о II части Сонаты Баха № 5. Или композиция первого из написанных Вольфгангом финальных рондо в Сонате КУ26, где рефрен проведен не только в основной тональности, но и в параллельном миноре. Экзотическая деталь — не что иное, как аллюзия на финал Сонаты Баха № 4, к тому же обе они написаны в одной и той же тональности Ек-йиг. Вообще, эта моцартовская Соната содержит больше всего точек соприкосновения с баховскими образцами (Примеры 63*а—г)*. Заимствование мелодических идей все же было для десятилетнего Моцарта менее актуальным, чем композиционная «выучка».

В. А. Моцарт. Соната КУ 26. ФиналАНеˆго тоКо &





63б Allegro

И. К. Бах. Соната № 4. Финал



63в Adagio poco andante

В. А. Моцарт. Соната KV 26. Ч. II



КОМПОЗИТОР / ***«Плагиаты» Моцарта***

г-

Ох

со

О

РЭ

н

о

а>

Р

Л

О

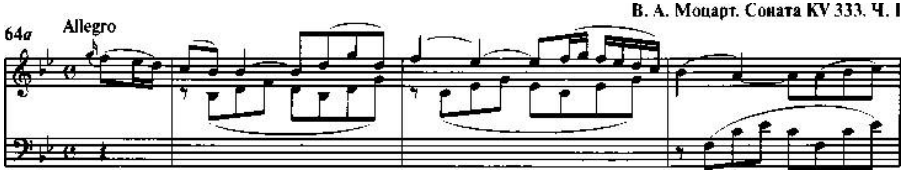
«

н



Тем не менее уже в это время сквозь «чужое» совершенно недвусмысленно проглядывало «свое». В самых ранних пьесах, которые опирались, в первую очередь, на собственный исполнительский опыт, обнаружились ростки того, что впоследствии станет важными признаками его композиционного и тематического мышления. Например — образование темы из мотивов-«кусочков», их перестановки при повторении и особый вкус к метроритмическому разнообразию.

В отношении чужих мелодических находок принцип, остроумно названный Эйнштейном *трамплином,* проявился позднее, в более зрелые годы. Причем «толчок» мог находиться от «приземления» на весьма значительном временном отдалении. Прообразами начальной темы Сонаты КУ333 (1779) стали мелодии баховских сонат ор. 5 № 3 (1766) и ор. 17 № 4 (1779):



_й_1_К ~'1_*_-Гл «I 3 1 II_Ктд_к_КгП_1_Ь-4' -^-4_^ 3 Т Х)] 1 1 1

V-
п1л 11л"-
Г *
■





оо

со

На эти примеры обратил внимание и Эйнштейн, подчеркнув не только общее сходство контура, но и родство характера этих произведений и логики их композиции[3]. С первым трудно не согласиться. Правда, тема моцар-товской Сонаты синтаксически и ритмически более гибка, чем оба баховских образца. При всей лирической сосредоточенности и мягкости в ней ощущается диалогичность мотивов (аЪа'Ъ')-

Что касается второго из эйнштейновских утверждений, то тут имеются нюансы. Оба «песенных» А11е§п Баха[ь] настолько схожи по композиции, что кажутся скроенными по одному лекалу. Главные темы напевны, побочные представляют собой виртуозные отыгрыши, составленные из характерных для клавирной техники формул, среди которых выделяются излюбленные бахов-ские *таПеИШо.* Сходны и разработки: вначале полное проведение главной темы в доминантовой тональности, затем — шумный каскад виртуозных фигур. Совпадают и более мелкие детали композиции. Превратиться в «сестер-близнецов» двум сонатным формам не дает то, что первая из них (в ор. 5) — ее двухчастная разновидность, вторая же (в ор. 17) имеет самостоятельную репризу и вполне по-классически трехфазна.

Моцартовская Соната организована гораздо более сложно. Так что если и возможно говорить о сходстве, то, пожалуй, только в связи с наличием в тематизме двух «стилей» — песенного и виртуозного. Однако они не просто сопоставлены однократно (как у Баха), а гибко перетекают друг в друга на протяжении всей композиции. В главной и связующей партиях напевные фразы то предваряются, то сменяются виртуозными колоратурами. Но, конечно, дело не только в этом. В моцартовской Сонате достигнуто исключительное тематическое единство (на это обращали внимание многие ученые)[3]. Весь материал — и обе темы побочной партии, и связки, и заключение — многочисленными побегами прорастает из начального четырехтакта. Лариса Гервер, рассмотрев А11е§-го КУЗЗЗ с точки зрения учения об *ап сотЫпа1опа* (искусства комбинаторики,

а *Эйнштейн.* С. 129.

Ъ *5т$епс1е а11е$го* — термин, принятый в немецкой литературе для обозначения сонатного А11е§го с напевными темами.

с *Гервер Л.* Клавирные сонаты Моцарта № 10 (КУ 330) и 13 (КУ 333). Опыт интерпретации

// Инструментальная музыка классицизма. Вопросы теории и исполнительства. Науч. тр. МГКим. Чайковского. М., 1998. С. 89-105. *АИапЬгоок IV.* У. Т\то ТЬгеаёз (ЬгоивЬ 1Ье ЬаЬупшН: Торю апд Ргосе§$ т 1Не НгеТ МоуетепТз оПСУ 332 & КУ 333. // СопуепТюп т ЕщЬтеетК- апс! №пе1ееп1Ь-сепШгу Мивю. Езхауз т Ьопог оГ Ьеопагс! О. Катет. Репсйа^оп Рге$$, 1992. Р. 125-171.

О'
о
о.
О
Н
Х
го
О
С
О
о
Р0
н
о
<и
о.
о
РЗ
н



распространенного в XVIII веке), обнаружила многочисленные переходы одних и тех же элементов из рельефа в фон, из мелодии — в фигурацию: «В репризе усиливается значение начальной интонации, которая теперь утверждается на исходной высоте не только в главной, но и в побочной партии — в самом ее начале, в кульминации, в новом узоре кадансового оборота, и, наконец, растворяется в последних звуках А11е§го»[а].

Такой консолидации тематического материала у И. К. Баха нет. Его сонатные формы наполнены тематической работой ровно настолько, насколько требуется для выявления функциональной логики — отделения одной партии от другой и необходимых контрастов. В сравнении с баховскими сонатное АПеˆго КУ333 — избыточно, перегружено тонкой и даже тончайшей мотивной работой, множеством подробностей и деталей, которые и составляют неповторимый «нерв» моцартовской формы. Моцарт, оттолкнувшись от баховского трамплина, «улетел» в другую сторону. Родство со старшим коллегой проявляется лишь в отдельных деталях, в целом же возникает совершенно иная картина.

Таких пересечений и диалогов в творчестве Моцарта можно обнаружить немало. В одном случае это синтаксический облик темы, форма и композиционная идея, как в средней части клавирного Концерта КУ450, в которой угадывается «модель» — медленная часть симфонии Й. Гайдна НоЬ. I: 75ь. Моцарт, как и Гайдн, пишет вариации на обаятельную песенно-танцевальную тему в жанре подвижного менуэта (на $^3/_8$); аналогичен и прием попеременного «солирования»: оркестровых групп у Гайдна, клавира и оркестра — у Моцарта. В другом случае возникают интонационные и фактурные подобия, как, например, в двух сонатах КУ309/284Ь, 311/284с (Мангейм, осень 1777) с дивертисментами Мысливечека, послужившими Моцарту своеобразными стилистическими моделями. Исследователь, обнаруживший это сходство, считает, что клавирные дивертисменты Мысливечека были Моцарту хорошо знакомы и именно их он советовал сестре разучить[0]: «Я играл их в Мюнхене. Они совсем несложные и приятны для слуха. Мой совет — ... играть их с большим выражением, вкусом и огнем, выучив наизусть, так как это те сонаты, которые должны нравиться публике»[11]. Судя по всему, как раз эти «Шесть несложных дивертисментов», опубликованные в Лондоне в 1777 году, сам Мысливечек послал Леопольду Моцарту в Зальцбург[0]. В том, как импульсы, полученные Вольфгангом от тематизма действительно простых одночастных сонат-дивертисментов старшего коллеги, преобразуются в его собственных сонатах, виден тот же принцип, как и в случае с сонатами Кристиана Баха и другими подобными «трамплинами»: совпадение мелодических и фактурных деталей при различии общего художественного результата. Основное направление изменений — интонационное, фактурное или гармоническое усложнение исходной модели, что видно из примеров, приведенных в статье Фримана (Примеры 65*а, б)*. Этот принцип, похоже, можно считать основополагающим для

моцартовского подхода к стилистическим моделям.

а *ГерверЛ.* Клавирные сонаты Моцарта... С. 101.

Ь На эту аналогию указал Конрад, см.: *Копгай.* 5. 291.

с *Егеетап* I). *Е.* ЗозеГМузНуесекагн! МогаП'з Р1апо 5опа1а5 КУ 309/284Ъ аги3311/284с // МДЬ

1995.5.95-109.

й Письмо от 13 ноября 1777 г. — *Впе/еСА* II. 5. 120-121.

е Письмо от 29 октября 1777 г. — *Впе/еСА* II. 5. 91.

650 АпйапКе соп ехргеххшпе ®* Моцарт. Соната КУЗИ. Ч. II

{ И ^ Л

г—

^—1

Рг)

(

'X

X

» V V

«/ р

Ё Г г .я-

X

X

г

1 1

-

1

так прекрасно написал Бах [...]. Я хотел попробовать, смогу ли сочинить арию, совершенно не похожую на баховскую»[а]. Отношение обоих Моцартов к «лондонскому» Баху всегда было в высшей степени уважительным. Они ощущали в Иоганне Кристиане не только родственную душу — но музыканта, который едва ли не первым из авторитетных профессионалов разглядел в чудо-мальчике будущего композитора. Не исключено, что Леопольд видел в биографии Баха некий прообраз судьбы своего сына. Немец по рождению, Бах получил образование в Италии, где учился у падре Мартини и завоевал признание как оперный композитор, покорил Лондон и Париж; он равно свободно писал практически во всех жанрах — как оперных, так и инструментальных. Для Леопольда, мечтавшего о всеевропейском признании своего сына, такая универсальность могла быть примером.

Вольфганг в свою очередь всегда крайне тепло отзывался о Бахе и высоко ценил его музыку. В знаменитом письме из Мангейма с критикой аббата Фоглера, самые острые и неприязненные слова вызвали негативное отношение того к

Кристиану Баху:

> Он презирает величайших мастеров. При мне презрительно отзы

вался о Бахе. Бах здесь написал 2 оперы, первая из них понравилась

Письмо от 28 февраля 1778 г. — *Bne/eCA* И. 8. 304.

О

КОМПОЗИТОР / *«Плагиаты» Моцарта*

О

И

н

о

<и

P

Л

О

«

н

Й. Мысливечек. Дивертисмент



«... Для упражнения я еще сочинил арию Non sò d'onde viene, которую

больше, чем 2-я. 2-я — «Луций Сулла»; я такую же написал в Милане, поэтому захотел ее посмотреть. Я узнал от Хольцбауэра, что она есть у Фоглера. Я попросил ее у него. С большим удовольствием, утром сразу же пришлю ее Вам. [...] Через несколько дней он спросил с иронией: «Ну, что увидели прекрасного, чему-нибудь научились ?» — «Одна ария великолепна» [...]. — «Ну, эта отвратительная ария Баха, полное свинство. Да, эти РирШе атаШе он наверняка написал, напившись пуншем»[0].

В случае с арией *Иоп хд д'опде у/епе* (КУ294, законченной в Мангейме 24 февраля 1778 года) образном для Моцарта стало конкретное произведение — пример в его практике не столь уж частый. Арию на этот текст, взятый из «Олимпиады» Метастазио, И. К. Бах написал для своей оперы «Александр в Индии» (111, 7), поставленной в неаполитанском театре Сан Карло 20 января 1762 года. Тогда ее исполнил Антон Рааф. Потом Бах переработал арию для пастиччо «Аэций» (Лондон, 1764), где, собственно, ее и услышал Моцарт. И наконец, еще раз — уже в 1770-е годы — снова для Раафа, который с 1770-го обосновался на службе курфюрста Карла Теодора в Мангейме и Мюнхене.

Вольфгангу эта ария Баха очень нравилась, он даже разучил ее с Алоизией, о чем писал отцу[1]'. Встретившись с Раафом тогда же в Мангейме, Моцарт первоначально собирался написать для него свою *ЫоП хд д'опде у1епе,* раз уж текст певцу был хорошо знаком. Но потом планы Моцарта изменились:

> Сначала я предназначал арию Раафу, однако уже начало показалось мне

для него слишком высоким, а мне оно слишком нравилось, чтобы менять; и из-за состава инструментов, оно мне показалось более подходящим для сопрано, поэтому я решил написать эту арию для Веберовой[c].

Дальше в письме он признается, что начальная тема все время звучала у него в голове, не удалось отвлечься даже для того, чтобы закончить для Раафа обещанную арию *5е а11аЬЬго тю поп сгесИ* КУ 295 (она была завершена спустя три дня — 27 февраля). Таким образом, в одной точке сошлись несколько обстоятельств: желание написать арию на те же слова, что и Бах, взаимоотношение с Раафом и страстное увлечение Алоизией Вебер. Что получилось в итоге?

Поэтический текст арии типичен для Метастазио. Стихи очень благозвучны: в них много ассонансов, повторов слов, рождающих музыкальные ассоциации. Царь Клисфен в «Олимпиаде»[11] поет ее в момент драматической кульминации оперы. Он должен приговорить к смерти юного Ликида, покушавшегося на его жизнь, не зная, что Ликид — его сын, которого считали умершим. В арии сплетены два аффекта — безотчетная нежная симпатия и тяжкое предчувствие беды:

а Письмо от 13 ноября 1777 г. — *Bпе/eCA* II. 5. 120.

Ь «Позавчера я с нею хорошо выучил Апёапппо СаШаЬПе Баха» — скорее всего, речь идет

именно об арии *Иоп во й'опйе шпе,* так как ее первая часть написана именно в этом темпе. Письмо от 14 февраля 1778 г. — *Bпе/eCA* II. 5. 282. с Письмо от 28 февраля 1778 г. — *Bпе/*

***eCA* II. 5. 304. Имеется в виду Алоизия Вебер.**

б О либретто «Олимпиады», а также ряде опер, написанных на него, см. в кн.: *Луцкер П.,*

***Сусидко И.* Итальянская опера XVIII века. Т. 2.**

Не знаю, откуда пришло Это нежное чувство.

N011 $6 сГопйе у1епе 0ие111епего аЯеио, Оие11 тою щпою М1 пазсе т рейо; ()ие1 §е1, сНе 1е уепе 3соггепбо ттп уа.

N61 зепо а ёезГаггт 51 йен соШгазй N011 рагт1, сЬе Ъазб Ьа зо1а р1е1а.

Это необъяснимое волнение,

Что рождается в моей душе;

Этот холод, что по жилам Струится.

Для того чтобы в душе пробудились Столь страшные противоречия, Мне кажется, недостаточно Одной жалости.

На такой текст итальянский композитор почти наверняка написал бы арию *саШаЬНе,* не оставив без внимания словосочетания *тою щпою* и *зсогген-с!о т1* та («неясные движения» и «струится»), дающие повод изобразить движения в вокальной или оркестровой партии. Бах создает именно такой сольный номер — в неторопливом темпе, с напевной благородной мелодией в крайних частях и более взволнованной средней. Во вступительном ритурнеле ярко противопоставлены *рел сопганй* («страшные противоречия»): тихое звучание засур-диненных струнных и флейт *хетргер'шпо* и броское громкое Шйл. Не прошел Бах и мимо *тою щпоЮ* («необъяснимого волнения»), изобразив его мягкими изгибами мелодии, и мимо *зсопепйо* («струясь») в колоратуре:

**66*а* [АпЛапНпо]



Несмотря на высказанное Моцартом в письме стремление не повторять Баха, его ария все же имеет точки соприкосновения с прообразом. Еще Аберт обратил внимание на сходство мечтательного тона, Эйнштейн отметил совпадение метра ($^3/_4$ в крайних частях и $^4/_4$ в средней). Кунце, посвятивший сравнению специальную статью, указал на идентичное у обоих композиторов распределение аффектов: *Юпего а({епо* («нежность») в крайних частях и смятение чувств в средней[3]. Можно обнаружить совпадения и в других деталях, которые Моцарт вольно или

невольно перенес из баховской арии в свою. Например, контраст во вступительном ритурнеле, где звучание *тецо уосе* сменяется/ *оНе,* и трели, почти буквально повторяющие баховские, и пышную колоратуру, призванную изобразить, как холод струится в жилах. Средняя часть у обоих композиторов начинается в той же тональности, в которой заканчивается первая, что для арий оперы зепа в принципе не было типичным. Один из самых выразительных мотивов в мелодии — гипнотически завораживающее покачивание — тоже «подслушан» у Баха:

КОМПОЗИТОР / *«Плагиаты» Моцарта*



а *Аберт* I, 2. С. 147; *Эйнштейн.* С. 343; *Kunze S.* Die Vertonungen der Arie *Non so d'onde viene* von J. Ch. Bach und W. A. Mozart // AnM, Bd. 2. Köln, Graz, 1965. S. 101.

Однако отличий, конечно, больше, и в этом нельзя не согласиться с исследователями. В своей оценке они единодушны — ария Моцарта совершеннее и ярче, чем ее прообраз. Правда, вопрос — в чем? — остается не слишком проясненным.

Главное отличие: ария Моцарта производит впечатление гораздо более масштабной и динамичной, чем ее предшественница. Причем это впечатление до некоторой степени иррационально, так как не имеет отношения к реальной длине: у Моцарта ария занимает 172 такта, у Баха — 181. Ощущение грандиозности возникает из-за особенностей тематического развития и того, как организована форма. У Баха, в полном соответствии с практикой оперы зе-па 1760-х годов, ария написана в форме с!а1 8е§по[а]. Сонатная форма без разработки (форма Апйап1е) в крайних частях с четко выраженными цезурами между партиями, функциональная ясность разделов, архитектоническая симметрия, особенно ярко выраженная в первой части (см. схему), — все это придает композиции конструктивную стройность и закругленность.

$
к
А
г
А'
г
В
ГП

СП
П-ЗП
связка
ГП
СП
П-ЗП
йа саро
21
10
10
14 4
5
10
15
14 5
Оа18еапо $
21
43
/
44
// 23

Такая архитектоническая соразмерность не могла подспудно не вызывать восторг Моцарта, так как он сам блестяще реализовывал этот принцип в самых разных жанрах. Однако именно уравновешенность и расчлененность формы придают арии Баха некоторую статику, присущую итальянским серьезным ариям второй половины XVIII века.

Иное у Моцарта. В *Шп $6 с1'опс1е* ***У1ене*** он буквально взрывает привычную структуру йа саро. Дело, конечно, не в том, что он сокращает ее до сонатной формы с эпизодом вместо разработки, тем самым укрупняя разделы. Арии в такой форме встречались в 1770-е годы и в итальянской опере зепа. Причина в другом. Совершенно нетипична экспозиция, в которой Моцарт словно бы водит слушателя по кругу, все время возвращая к начальному мотиву (вспомним, что он признавался: «...ария все время лезла мне в голову»[6], имея в виду как раз начало ее вокальной партии). Этот мотив звучит то в связке, то вдруг появляется внутри побочной партии. Средняя часть более развита, чем у Баха, причем в ее патетичную мелодию также вплетен еще один вариант начального мотива арии, достраивающий линию его развития.

Еще более необычен раздел, следующий после средней части. Вместо сонатной репризы или точной репризы йа саро — нечто, больше похожее на свободно развитую сцену, чем на завершение

оперного номера. Сперва — разработка (практически без скидок на ограничения вокальной мелодии), что при наличии контрастной середины кажется едва ли не уникальным исключением;

а В арии да саро повторяется не вся первая часть, так как пропущен начальный ритурнель

(см. схему).

Ь Письмо от 28 февраля 1778 г. — *Bne/eCA* II. 5. 304.

затем — зеркальная реприза, в которой тематический материал главной и побочной партий не только переставлен местами, но и существенно видоизменен. Замкнутость, закругленность, самодостаточность итальянской серьезной арии исчезает, уступая место динамическому развитию. Пожалуй, это самая яркая и принципиальная новация Моцарта.

Сохранился эскиз, сделанный композитором для средней части и репризы. В нем зафиксированы партия сопрано и, фрагментарно, первых скрипок. По нему видно, как активно Моцарт работал над композицией. Последний раздел арии в первоначальной версии был совершенно иным, чем в окончательной — более ординарным с точки зрения сонатной формы: ни разработки, ни зеркальной репризы, ни динамического развития тем. При окончательной доработке Моцарт фактически переписал все заново[3]. Кроме этого эскиза сохранилась расшифровка варьирования мелодии в первой части, записанная самим Моцартом. В NMA этот вариант опубликован параллельно с основным текстом. Помимо обязательных мелких украшений, фигурированная вокальная мелодия приобрела дополнительные задержания, придавшие ей еше более чувствительный и женственно-лирический характер:



68 Ап < 1ап(е 8081епи1о

N011

1 50

сГоп

бе

3

пе

цие!

| 1е

не

го аГ - |
ю
N011
50
сГоп
. Де
у)е
пе
Чие!
1е
пе _

Причина столь заметных и существенных отличий от арии Баха в моцартовской *Мол ад (Гопс1е \>1ене,* наверное, заключалась не только в побудительном импульсе, подвигнувшем Моцарта к ее сочинению. Главным, видимо, оказалось то, что она досталась не Раафу, а Алоизии Вебер. Моцарт воплотил в арии именно ее образ, особенности ее голоса и актерского темперамента, хотя в письме к отцу упомянул об этом только вскользь.

Для такого предположения есть по крайней мере два повода. Первый — отложенная из-за *Ыоп ад ё'опйе хчепе* ария для Раафа *5е а11аЪЪго.* Вот она-то как раз не только написана с расчетом на возможности стареющего тенора (кстати, афоризм об арии, подобной хорошо скроенному платью, родился у Моцарта именно в связи с ней), но и прямо воспроизводит структуру *Ыоп ад (1'от1е \пепе* Баха. Причем без каких-либо особых отличий. Видно, что Моцарту ничего не стоило написать типичную ба саро, но пошел он по этому пути только в арии, сочиненной для Раафа. Тот был в восторге, о чем Вольфганг с гордостью сообщил отцу.

Второй повод — ария, точнее, сцена, написанная для Алоизии в Париже на текст Кальцабиджи из «Альцесты» — *РороИ <И Теааафа* КУ316/300Ъ.

а Факсимиле эскиза и его расшифровка опубликованы в ЫМА II, 7, В<1. 2 5. 183.

I*n*
о
тс
о.
с
н
З
го
О
С

О
и
о
д
н
о
аэ
Л
О
Д
н

По духу она близка Аои да *c1'on(1e y'kte* и даже превосходит ее динамикой и размахом. Эйнштейн не был склонен переоценивать художественные достоинства этой сцены. По его мнению, Моцарт в ней «больше думает об успехе возлюбленной певицы, о ее изумительных верхних нотах, и все меньше о драматической ситуации»[1]*. Вряд ли такая характеристика справедлива по отношению к необычайно эффектному и при этом выразительному, полному контрастов концертному номеру. Эйнштейн прав в том, что моцартовская сцена «пахнет музыкой»[ь], вот только оценивать эту музыкальность вряд ли стоит критично. Речитатив здесь похож на роскошные *accompa^naTo* Йоммелли с типичной для них огромной ролью оркестра. Он «прослоен» выразительнейшим ритурнелем: в трепетные вздохи скрипок вплетены голоса солирующего гобоя и фагота, чьи восходящие хроматические реплики напоминают едва ли не Чайковского.

Прекрасна и собственно ария — в ней, так же как и в *Ыоп* да *c1'onc1e y/ene,* противопоставлена нежная мольба и страстный порыв. Ну а «верхние ноты возлюбленной певицы» отнюдь не выглядят одной лишь данью моде. От высокой, почти предельной (а для современных певиц — чаще всего запредельной) технической сложности не просто захватывает дух. Каскады головоломных пассажей, выдержанные звуки, бисер мелких украшений и трелей, наконец, двукратное *соль* третьей октавы, — все это в контексте арии кажется не внешним антуражем, но необходимыми атрибутами аффекта, своеобразным аналогом той высшей человеческой доблести, которая заставляет Альцесту пожертвовать собой ради мужа и царя.

И *Шоп* да *(1'onc1e y'юпе.* и *РороИ сИ Te$za§Ha* создают настолько же точный портрет Алоизии-певицы, как арии для Раафа, написанные Бахом и Моцартом, — портрет выдающегося тенора. Неудивительно, что Алоизия долгое время сохраняла их в своем репертуаре. «Это теперь лучшая ария, которую она имеет», — писал Вольфганг отцу из Мангейма по поводу Ао« да *б'опбе*

*У1ене**. Она пела ее и в Вене на своей академии 11 марта 1783 года, где также была исполнена Симфония Моцарта КУ297/300а и его же С-биг'ный клавирный Концерт КУ415/387Б. «Глюк занимал ложу рядом с Ланге... Он не уставал расхваливать симфонию и арию»[a], — сообщал Моцарт в Зальцбург после концерта Алоизии. Таким образом, в диалоге Моцарта с Бахом решающее слово было сказано «возлюбленной певицей» композитора.

«...Мы любим заниматься разными мастерами — как старыми, так и современными»[e]. «Мы» — это кружок, собиравшийся в доме барона Свитена. По делам дипломатической службы с 1770 по 1777 год Свитен провел в Берлине. Там, вращаясь в кругу сестры Фридриха Великого принцессы Анны Амалии Прусской, он увлекся музыкой И. С. Баха и Генделя, собрал прекрасную библиотеку из их произведений. Общался он и с Карлом Филиппом Эмануэлем Бахом, который посвятил ему свое третье собрание сонат и рондо[г].

а *Эйнштейн.* С. 345.

Ь Там же.

с Письмо от 28 февраля 1778 г. — *Bne/eCA* II. 5. 305.

б Письмо от 12 марта 1783 г. — *Bne/eCA* III. 5. 259.

е Письмо от 30 марта 1783 г. — *Bne/eCA* III. 5. 262.

Г *ВгашЬеНгепз V.* Могап т \ЭДеп. Ор. сп. 8. 338. *ВоЬЫпз 1ам1оп Н. С.* Могап. THe §о1 < Зеп уеаг$.

Р. 109.

чо

После переезда в Вену в 1781 году Вольфганг регулярно посещал музыкальные собрания в его апартаментах, расположенных прямо в здании библиотеки на Йозефплатц, которые проходили по воскресеньям с 12 до 14 пополудни. Вклад Моцарта заключался, в первую очередь, в составлении программы[3]. 4 января 1783 года Моцарт спрашивает отца о последних церковных произведениях и фугах Михаэля Гайдна, 12 марта этого же года просит прислать собственные мессы и вечерни и снова ряд других сочинений Гайдна[ь], а спустя месяц — старые церковные опусы самого Леопольда.

Помимо духовной, на собраниях звучала и другая музыка — в частности, инструментальные фуги Баха и Генделя, которые Моцарт аранжировал для квартета. «По следам» впечатлений, полученных на собраниях у ван Свите-на, Моцарт написал также ряд собственных произведений. Среди них — известный цикл: Прелюдия и фуга С-ёиг КУ394/383а (1782). Он планировал написать еще пять аналогичных циклов, чтобы преподнести их ван Свитену, о чем и сообщил сестре в письме от 20 апреля 1782

года. В это же время возникла и Сюита КУ 399/3851, состоящая из увертюры, аллеманды, куранты и незаконченной сарабанды. В ее автографе рукой Моцарта сделана пометка: «Во вкусе Генделя».

Плат, готовивший издание этой сюиты в 1ММА, полагает, что она была написана под влиянием генделевских сюит 1722 года[0].

Приходилось Моцарту играть у ван Свитена на клавире и генделев-ские оратории. Однако впечатление от такого исполнения вряд ли было удовлетворительным. Именно это, как полагает Брауберенс, подтолкнуло ван Свитена к организации в 1786 году «Общества объединенных дворян» (*Се^еНхсНа/1 с1ег акосИпеп СауаНегз*), чьей основной задачей стало исполнение «старой» музыки. Члены общества были подобраны с дальним прицелом: все они — графы Шварценберг, Эстергази, Лобковиц, Дитрихштейн — имели в Вене прекрасные особняки и собственные капеллы, что давало возможность организовать исполнение таких крупных произведений, как оратории[11]. С 1788 года Моцарт участвовал в деятельности Общества как капельмейстер. Под его руководством, в §

Общение с ван Свитеном и, благодаря этому, знакомство с произве- | дениями Баха и Генделя оказали на Моцарта большое воздействие. Факт этот давно признан. На этом основании Аберт сформулировал тезис о «великом

О.
О
д
н
о
о
№
Он
о
и
н

а *ВюипЬеНгепз V* **МогаП т Щеп. 3. 196.**

Ъ Предположительно мессы КУ 275/272Ь, 317 и 327 и вечерни КУ 321 и 339. См. коммента

рии к письму: *Впе/еОА*\\. 8.135. с *РШк IV*. \Ьгм>П // N1^ IX, *Щ*. 27, Вс1. 2. 8. XV—XVI.

(1 *ВгаипЬекгепз V* **МогаП т Щеп. 8. 340. е** *Аберт* **II, 1. С. 140 и далее.**

г-

стерства[a]. Однако очевидно также и то, что более тесное соприкосновение с опусами Баха все же оказало на композитора определенное влияние. Прежде всего, потому, что Моцарт,

пожалуй, впервые соприкоснулся в инструментальной, более того — в клавирной музыке с полифонией такого качества[11]. Причем с полифонией не как наукой, а как с живой традицией, какой она была для Баха. Не академические приемы строгого церковного стиля, пусть и весьма сложные, освоенные «по Фуксу», но абсолютно органичное контрапунктическое мышление «фугой» — вот что мог почерпнуть Моцарт в «Хорошо темперированном клавире».

Для собраний у ван Свитена в 1782—1783 годах Моцарт переложил для струнного квартета нескольких фуг из «Хорошо темперированного клавира». Сохранились автографы обработок пяти фуг из II тома — с-то11, О-биг, Ек-биг, Е-биг и б18-то11 (транспонированной для удобства в б-то11). Возможно, были сделаны транскрипции ряда других фуг из «ХТК» и «Искусства фуги».

Спустя шесть-семь лет в последней клавирной Сонате Моцарта КУ576 впечатления от баховских фуг отозвались совершенно особым образом. Обстоятельства ее возникновения неясны, так же как и повод, по которому она была написана[0]. Не исключено, что толчком могла послужить поездка Моцарта в Пруссию. По пути в Берлин он останавливался в Праге, Дрездене, Лейпциге, где играл на органе в Томаскирхе. Так или иначе, но в Первой части Сонаты КУ576 ощущается очевидное родство с Э-биг'ной Прелюдией Баха из второго тома «ХТК», которую Моцарт, вне всякого сомнения, хорошо знал. Здесь вновь заявил о себе принцип «трамплина».

Несмотря на большое временное отдаление, точки соприкосновения Сонаты и Прелюдии даже более многочисленны, чем в Сонате В-биг КУ333 — с сонатами Кристиана Баха. Во-первых, одинакова тональность и метр (О-биг, $^{12}/_{8}$ и $^{6}/_{8}$)- Во-вторых, тема моцартовской Сонаты представляет собой, по сути, свободный вариант баховской. Обе построены на сопоставлении контрастных мотивов (энергичного «охотничьего» и грациозного танцевального[11]), двух ти-

а Такое же мнение высказывал на основе анализа зальцбургских сочинений В. Протопопов: «Опыт ранних сочинений Моцарта был, вероятно, основой для зрелых, независимо от того, вставали ли они в его памяти или он о них не думал впоследствии (...}. Разграничение раннего и зрелого периодов в творчестве Моцарта весьма условно, потому что и созданное им в юные и молодые годы обладает высоким совершенством». См.: *Протопопов В.* Западноевропейская музыка XVII — первой четверти XIX века. История полифонии. Вып. 3. М., 1985. С. 151-153.

Ъ Нимечек писал, что по собственному признанию Моцарта, он выработал исключительную фортепианную технику и великолепную аппликатуру «в результате усердного изучения баховских произведений». См. *Нимечек.* С. 54.

с В. Плат и В. Рем справедливо ставят под сомнение распространенную версию, будто она — одна из шести «легких» сонат, которые Моцарт планировал сочинить для прусской принцессы «в пару» к предназначенным королю Фридриху Вильгельму шести квартетам (из них написаны только три — XV 575, 589 и 590). См.: *РШН IV.,*

***ЯеИт IV.*Уопуогт // NMA IX, \У§. 25, В<1. 2. 5. XIX. Аргументы за «прусскую версию» — упоминание в моцартовском письме к Пухбергу (от 12 июля 1789. — *Впе/ eCA* IV. $. 93) о запланированной серии и отметка в собственном Указателе: июль 1789 г. Аргументы «против» — качество 0-<Зиг'ной Сонаты, самой, пожалуй, сложной из всех, написанных Моцартом. Вряд ли ее можно назвать «легкой» и предназначить для музицирования пусть и образованной, но все же любительницы, каковой была принцесса Фридерика.**

с! Рихард Розенберг указывает на жанровую общность этой сонаты с «Охотничьим» квартетом XV 458, из-за чего за Сонатой в Германии тоже закрепилось название «Охотничьей», а в Англии — «Валторновой». См.: *Ко$епЪег% К.* 01е Х1ау1ег5опа(еп Мо2аП$. Ое$гак- ипс! $Шапа1у5е. НоГЬе1т, 1972. 5. 137.

со

о

■"Г

пов фактуры (унисон и гомофонно-гармоническое трехголосие), обе «вписаны» с один и тот же регистровый объем и изложены в форме квадратного периода с вопросо-ответной гармонической структурой[2], и, что самое главное, имеют несомненное интонационное сходство:





И. С. Бах. Прелюдия О-йиг



Наконец, и у Баха, и у Моцарта в фактуре этих пьес почти в равной пропорции сосуществует гомофония и полифония. Ученые обратили внимание также на то, что начало центрального раздела моцартовской разработки представляет собой почти точную цитату начала Английской сюиты Баха № 4ь.

При таком обилии совпадений особенное впечатление производят различия между Сонатой и Прелюдией. Разницу между классической сонатной формой (у Моцарта) и старинной сонатной (у Баха) в данном случае можно даже вынести за скобки. Сорок пять лет, отделяющие моцартовский опус от времени создания II тома «Хорошо темперированного клавира», — срок более чем достаточный для таких структурных модификаций. Тем более что пришелся он на период крайне динамичного развития инструментальной формы как раз в сонате, симфонии и камерном ансамбле — жанрах, которые за это время заняли весомое место в музыкальной практике.

Сонатное А11е§го Моцарта — это не просто работа по старой модели, а диалог-соревнование. Как и в случае с *Ыоп хд ё'опёе ч1ене,* здесь в конечном счете тоже получилась композиция, совершенно не похожая на баховскую, хотя по отношению к Баху-отцу Моцарт не формулировал той же задачи, как в случае с арией Баха-сына. Главное отличие заключено в том, каким получился тематический план Сонаты. В О-биг'ной Прелюдии тема с классическим мо-тивным контрастом осталась «весточкой» из будущего. Сопоставление в ней

а Хотя у Баха и Моиарта они несколько различаются — Т-О, О-Т (в Прелюдии) Т-О, П-Т

(в Сонате) — суть от этого не меняется.

Ь *Ко$епЬег% К.* 01е Юау^егзопаТеп Могап$. 5. 139.

Ох

о

■'Ф

о-
О
го
О
С
2
О
*
о
рр
н **о** <и & **л о** рр н

контрастных топосов — задорной «качни» и галантного менуэта — никак не повлияло на дальнейшее: интонационный контраст не нашел развития, тематическая идея растворилась в потоке перекличек и секвенций «охотничьего» мотива. У Моцарта, в полном соответствии с теорией и практикой сонатной формы, главная идея определяет весь тематический план. Из нее произведены две побочные: первая — из «охотничьего» мотива, вторая — из изящного менуэта. Даже в связках фанфарные интонации проскальзывают то тут, то там, оттененные мягкими напевными ходами.

Диалог с Бахом может быть рассмотрен еще под одним углом зрения. Он разворачивается по игровому сценарию, а предметом игры становится соотношение полифонии и гомофонии. Первое, что поражает, — полифоническая техника в КУ 576 более сложна, чем у Баха. С одной стороны, в этом нет никакого парадокса, так как сопоставление идет все же не с фугой, а с прелюдией, а в ней полифония и не должна доминировать. При этом именно в О-биг'ной Прелюдии у Баха очень ясно обозначено движение от барочной сонатной формы к раннеклассической, в большей степени гомофонной. Бах не только написал в ней внутриконтрастную тему, но и внес очевидные новшества в середину (а она превышает крайние части на треть): цепи мотивно-го развертывания здесь перемежаются участками, напоминающими вполне зрелую мотивную разработку.

Однако Моцарт и сам пишет отнюдь не фугу, а сонату, то есть жанр, в котором сложные полифонические приемы также являются скорее факультативными, нежели обязательными. Вместе с тем с точки зрения контрапунктической техники эта Соната, пожалуй, самая изысканная. В этом отношении с ней может сравниться лишь первая часть одной из поздних сонат — Р-с1иг КУ533 + 494[a]. Начальные части обеих (КУ533 и 576) содержат целый набор контрапунктических приемов: имитации, канонические секвенции первого и второго разрядов, каноны

обычные и бесконечные. В КУ533 они равномерно распределены по всему «полю» сонатной формы — в экспозиции обеих тем побочной партии, в связках, в разработке. В Сонате КУ576 предложено другое решение.

Гомофонные и полифонические разделы чередуются здесь с периодичностью, заданной уже в главной партии. Ее строение совершенно оригинально: гомофонный период и его полифоническое переизложение. Ни до, ни после Моцарт не писал таких главных партий. Ни разу в его сонатной форме мы более не обнаружим сочетания в одной партии темы с классическим контрастом мотивов и ее вариации в духе квазибаховской инвенции, как будто два персонажа толкуют об одном и том же в двух стилях — «галантном» и «ученом». Диалог продолжается и дальше. Подчеркнуто гомофонная связующая партия сменяется столь же демонстративно полифоничной первой побочной темой (неточная каноническая секвенция второго разряда). За гомофонной второй побочной темой следует имитационная разработка. Таким образом, в моцартовской Сонате полифония и гомофония не просто сосуществуют как знаки «современного» и «старого» стилей, но образуют особую драматургию, особый сюжет.

а Моцарт отметил дату окончания «АПеˆго и Апйаме для одного клавира» в своем темати

ческом Каталоге — 3 января 1788 г. Об обстоятельствах сочинения практически ничего не известно, кроме того, что Соната была опубликована в начале 1788 г. в Вене издательством Хоффмайстера.

о

Естественное сплетение гомофонии и полифонии в Прелюдии Баха сменяется у Моцарта их диалогическим сопоставлением. Баховский образец в данном случае оказывается великолепным поводом для возникновения своеобразного музыкально-эстетического «этюда» о стилях и вкусах, который продолжен и в финале Сонаты КУ 576 — замечательном и столь же изысканном, как и первая часть, однотемном рондо. В нем проведена та же идея — сопоставление двух складов, двух техник.

Розальба Шлеттерер в статье «”Баховское и моцартовское одновременно”. Мысли о композиции в Агк1ап1е сонаты Моцарта КУ526» дает еще один пример такого диалога с И. С. Бахом и всей старой барочной композиционной техникой[3]. Соната «для клавира в сопровождении скрипки» КУ526 была опубликована Хоффмайстером в сентябре 1787 года. Еще Сен-Фуа обнаружил сходство темы финального рондо с финалом Сонаты Абеля для клавира и скрипкиь, что позволяет предположить в моцартовской

Сонате отклик на недавнюю смерть Абеля, скончавшегося в Лондоне 22 июня 1787 года[3]. Слова «Баховское и моцартовское одновременно», взятые в названии статьи в кавычки, принадлежат Эйнштейну, усмотревшему здесь прекрасный образец «слияния стилей»: «в медленной [...] части достигнуто такое равновесие одухотворенности и мастерства, как если бы Бог-отец на мгновение остановил мировое движение и всем добрым людям дал вкусить от горькой сладости бытия»[11]. Та же часть, которой Эйнштейн дал столь восторженную оценку, рассмотрена и современной немецкой исследовательницей, попытавшейся «поверить алгеброй гармонию», то есть конкретизировать, в чем состоит это совершенное слияние стилей. Она обратила внимание, что в данном случае имитационные приемы не использованы, а ведь именно о них в первую очередь заходит речь, когда упоминают об «ученом стиле» у Моцарта. АпйагПе из Сонаты КУ 526 — пример обыгрывания Моцартом техники генерал-баса. Практически вся часть выдержана в двухголосной линеарной фактуре (октавные удвоения не в счет), характерной для Ьакхо соШтио.

Однако и здесь, как в случае с любыми моцартовскими аллюзиями на *$И1е апИсо,* дело не в простой трансплантации приема. Наиболее отчетливо дух генерал-баса в моцартовском АпбагПе ощущается прежде всего тогда, когда учащается ритм гармонических смен и «теснящих» друг друга отклонений (см. такты 7—8):

<з
5



а *5сИ1диегег К.* «ВасЫзсЬ ипд МогагйзсЬ 2иё1еюЬ». ЗаШесЬтзсЬе Оедапкеп *ги* МогаПз АпйаШе йег5опа!е КУ526// МогаП 51исИеп, Вд. 7. ТШгтё, 1997. 3. 183—198.

Ь *$аШ-Ро*

1

***Х С. Ае.* ^.-А. МогагС за *е* ти8юа1е е1 зоп оеиуге. Уо1. V. Рапз, 1946. Р. 319—320. с *ЯеезегЕ.* \Ьптоп // NN1^ VIII, *Щ.* 23, В<1. 2. 5. XV.**

(1 *Эйнштейн.* С. 251.

0.
О
н
го
О
а
о
”З-

о

«

н
о
0)

Он

О

о

н



Впрочем «генерал-басовая» линия отнюдь не всегда напоминает старые барочные образцы, и, главное, она не господствует в АпбаШе безраздельно. Уже начало темы с вопросо-ответной гармонической формулы (Т-0 О-Т) — признак классической стилистики. Но, пожалуй, наибольший контраст по отношению к стилизованному барочному генерал-басу составляет гомофонногармонический островок — побочная тема, одна из самых трогательных и кротких инструментальных кантилен Моцарта:



Она не похожа на мелодии широкого дыхания, часто встречающиеся в его медленных частях. Сперва скрипка, потом фортепиано в экспозиции и репризе пропевают короткую фразу. При всей внешней простоте и бесхитростности она полна тонких интонационных нюансов и очень плотно наполнена музыкальными событиями. Элегический вздох сменяется мажорным мотивом с воздушными легкими репетициями на одном звуке, затем — горестные вопросы и каденционное завершение, затененное неаполитанским секстаккордом и порывистой синкопированной мелодией, которая стремится ввысь и бессильно никнет. Даже при феноменальном умении Моцарта придавать значение любой детали, эта тема — редкий пример исключительного лаконизма и смысловой емкости. Подобно тому как виртуозные крайние части окружают АпбаШе, так и главная и заключительная партии, написанные с оглядкой на технику генерал-баса, обрамляют и оттеняют краткое ариозо в побочной, истинную жемчужину сонаты, ее композиционный и образный центр. Именно в этом и состоит здесь диалог «старого» и «нового», в нем новая стилистика в своей выразительной силе не уступает углубленной лирике старый мастеров.

Итак, что же имел в виду Моцарт, написав о своем умении подражать любому стилю и любой композиции? Рассуждая на эту тему, Конрад приходит к совершенно точному заключению:

> Слова Моцарта отсылают к элементарному факту: музыкальное творчество представляет собой не божественное сгеаИо ех пШИ (творение из ничего) — к такому предположению приводит художественнорелигиозный, приукрашенный культ гения

XIX века, — но формируется в рамках традиции [...]. Каждый композитор не изобретает музыку как некий художественный медиум, но своими средствами вносит в контекст времени индивидуальную творческую игру[0].

По отношению к Моцарту эту трезвую мысль, по-видимому, необходимо повторять снова и снова. Вместе с тем высказывание Моцарта, приведенное в начале главы, менее всего следует понимать как исповедь эпигона. Он всегда верен себе: откуда бы ни пришла тематическая идея, сколь бы ни был высок тот «трамплин», от которого он отталкивается, композиция всегда оказывается оригинальной, не похожей на образец. Можно продолжать искать и находить все новые и новые модели для моцартовских тем. Однако увлечение этой задачей напоминает, по остроумному замечанию Заслава, игру «Угадай мелодию»[b]. В конечном счете, во времена Моцарта было гораздо более важно то, *как* композитор обходится с темой, чем то, насколько сама она оригинальна и абсолютно неповторима. Да и куда интереснее сегодня осмыслить результат, нежели просто — без комментариев — констатировать исходный импульс.

Впрочем, как обычно, у каждой проблемы есть не одно решение. Нельзя, наверное, сбрасывать со счета и то, что сам Моцарт вполне отдавал себе отчет в степени своей тематической изобретательности, которая далеко возвышалась над средним уровнем композиторов-современников. Достаточно еще раз напомнить о его многозначительной реплике в письме к отцу зимой 1784 года: «...ни в одной из опер, которые будут сочинены и поставлены до моей, не будет ни одной мысли, похожей на мою»[c].

Для знатоков и любителей, или Мера и чрезмерность *«чег0 рых0.*

тише!? — Нечто среднее».* «Нечто среднее» — так на русский язык можно перевести понятие *МШеШт%е.* Главное его значение, которое можно выяснить из контекста моцартовской переписки, — отказ от крайностей, «середина» между музыкой для знатоков (*Кеппег*) и для любителей или, точнее, не-знатоков (*ШсМ-кеппег*). Знаменитая цитата о природе клавирного концерта — именно об этом.

> Концерты представляют собой как раз нечто среднее между слишком сложным и слишком легким. Они блестящи, приятны для слуха. Но, естественно, без того, чтобы впадать в пустоту. Что-то тут или

a *Копгаё.* 8. 146.

Ь *2.a$1a\ч.* Р. 291.

с Письмо от 10 февраля 1784 г. — *Bne/eCA* III. 5. 300.

(3 Письмо от 28 декабря 1782 г. — *Bne/eCA* III. 5. 246.
го
I
C.
O
н
X
го
O
c
2
o
o
O
H
O
a>
&
Он
O
и
н

там смогут оценить только знатоки, но все же при этом и незнатоки должны получить удовольствие, хотя и не понимая почему[a].

Моцарту, по-видимому, совсем не безразлично, как обычная, а не избранная публика воспримет его произведения. Снобизм ученого музыканта ему принципиально чужд, хотя он сам признавал, что науку композиции освоил более основательно, чем кто-либо из его коллег[ь]. Он был включен в музыкальную жизнь настолько органично и основательно, настолько зависел от нее, что оставить в стороне такие явления, как мода и вкус разных слоев публики, он не мог. Кого именно он считал знатоками и незнатоками?

Резонно было бы предположить, что разделение проходило между *профессионалами* и *дилетантами.* Ответ, однако, не столь прост. Известно, сколь высоко и Вольфганг, и его отец ценили мнение Хассе и падре Мартини в годы, когда юному композитору нужна была поддержка, как были важны для Моцарта в пору его творческого самоопределения и зрелости отзывы Каннабиха, Мысли-вечека, Глюка, Й. Гайдна, Сальери. Вместе с тем умения и знания некоторых своих собратьев по цеху Моцарт не слишком ценил. Среди них, например, — аббат Фоглер, немецкий композитор, органист, педагог, автор труда по теории

композиции. В разное время он занимал пост придворного капельмейстера в Мангейме, Стокгольме и Дармштадте. Ни композиторские, ни теоретические, не педагогические достоинства Фоглера у Вольфганга не вызывали никакого уважения:

> Господин вице-капельмейстер Фоглер, который на днях вел службу, —

ничтожный музыкальный паяц[c] [...]. Он написал МЬегеге, которое, как все говорят, невозможно слушать, так как все в нем неправильно [...]. Он дурак, возомнивший, будто лучше и совершеннее него нет. Весь оркестр от первого и до последнего человека его не любит [...]. Его книга служит больше для обучения счету, чем композиции. Он говорит, будто за три недели выучит композитора, а за шесть месяцев — певца. Но этого никто не видел[ё].

Справедливости ради, нужно заметить, что педагогические заслуги Фоглера были все же весьма значительны. К нему за консультациями обращался младший сын Моцарта, у него учились Карл Мария фон Вебер и Джакомо Мейербер. Однако решающей в глазах Моцарта была несостоятельность Фоглера-композитора, не позволявшая считать его знатоком музыкального искусства. Вряд ли Вольфганг причислял к ним и некоторых инструменталистов, с которы-

а 1ЬМ. 5. 245-246.

Ь Об этом, в частности, писал Нимечек. Он привел слова Моцарта, сказанные в беседе с И. Б. Кухаржем после первой репетиции «Дон Жуана» в Праге: «Я не хочу, чтобы моя работа и старание написать для Праги что-нибудь необыкновенное пропали втуне. Ошибаются те, кто полагает, будто мне мое искусство дается легко. (...) Никто не затратил столько усилий на изучение музыки разных мастеров». — *Нимечек.* С. 64—65. с Письмо от 4 ноября 1777 г. — *Bne/eCA* II. 5. 101 — 102.

(1 Письмо от 13 ноября 1777 г. — *Bne/eCA* II. 5. 119—120. «Книга» — трактат Фоглера

Topщ55en5cИa/1 unB TopzetKитx **(«Наука музыки и искусство композиции»), опубликованный в Мангейме в 1776 г. с посвящением курфюрсту Карлу Теодору. Леопольд Моцарт отнесся к трактату более сочувственно и позднее заметил, что в нем разнообразные учения об игре на клавире, пении, композиции сведены в «короткую систему», которую, впрочем, и сам Леопольд уже долгое время использовал. См.: Письмо от 11 июля 1778 г. — *Bne/eCA* II. $. 374.**

ми его сталкивала судьба. Таких, например, как органисты

мангеймского собора («второй органист [...] играл жалко, первый [...]— еще ничтожнее»[3]) или скрипач придворного мюнхенского оркестра Ш. А. Дюпрей, который «не мог сыграть и четырех тактов без ошибок и не имел никакой аппликатуры»[6]. Иными словами, «профессионал» для Моцарта отнюдь не был синонимом «знатока».

Знатоки и не-знатоки встречались и в среде дилетантов. Среди первых — такие, как энциклопедист Мельхиор Гримм или барон ван Свитен. Отмечая изысканный музыкальный вкус ван Свитена, И. Ф. Шенфельд писал в своем «Ежегоднике музыки в Вене и Праге» (1796): «Слушатели концерта, претендующие на то, чтобы прослыть знатоками, не сводили с него глаз, стремясь по выражению лица понять впечатление и потом высказать суждение, выдав его за свое собственное»[0]. Моцарт поддерживал тесные дружеские и творческие контакты с музыкантом-любителем, композитором и певцом Эмилианом Готфридом фон Жакином, чиновником придворной императорской канцелярии. Он сочинил для него арию *Men(ге п 1азсю, о /1%На* КУ513, помог довести до ума сочиненные им Шесть немецких песен в сопровождении фортепиано, опубликованных в марте 1791 года[11], и, по-видимому, высоко ценил его мнение о музыке. Знатоками могли наверняка считаться и многие ученицы Моцарта, достигшие заметных успехов в игре на клавире. Произведения, написанные для таких любительниц, отнюдь не проще тех, которые предназначались Моцартом для себя или для других профессионалов. Ясно, что различие между профессионалами и знатоками-дилетантами пролегало, по точному определению Кириллиной, за пределами музыки, решающим было то, что первые получали за свои выступления вознаграждение, а вторые — нет[0].

Конечно, в среде любителей было немало тех, для кого музыка являлась прежде всего развлечением, частью ежедневного светского «ритуала», фоном для общения. Именно они составляли основную массу не-знатоков. Яркий представитель такой публики — небезызвестный граф Цинцендорф. То, о чем и как он упоминал в своем дневнике, весьма показательно[1]. Многие его суждения страдают легковесностью и недальновидностью, но дело, конечно, не в том, что Цинцендорф заблуждался. В конце концов, он писал не для чужих глаз и лишь фиксировал свое впечатление. Важно другое. Граф был в первую очередь светским человеком. Он не пропускал премьер, считал долгом появляться в опере даже тогда, когда она ему почему-то была неинтересна. Музыка «Свадьбы» в первый раз показалась ему скучной, однако, судя по дневнику, он посетил спектакль шесть раз. Но такие

зрители и слушатели, как Цинцендорф, несмотря на

а Письмо от 4 ноября 1777 г. — *Bne/eCA* II. 8. 102.

Ь Письмо от 6 октября 1777 г. — *Bne/eCA* II. 8.40.

с *5cНбп/еШ Р. уоп.* ЛаЬгЬисЬ <Зег ТопкипзГ уоп \Уюп **ипд Рга§. \У1еп, 1796. Цит. по: *СИ\е Р.* МогаП ашЛ Ш$ Слгс1е. Р. 151.**

6 **Помощь, как оказалось, была столь щедрой, что Моцарт фактически подарил ему две свои песни — «Когда Луиза сжигала письма своего неверного возлюбленного» КУ 520 и «Сновиденье» КУ 530, созданные за четыре года до этого, в 1787 г. Первая из песен отмечена в моцартовском Указателе собственных сочинений сразу же перед С-диг'ной Сонатой в четыре руки КУ 521, написанной для Франциски фон Жакин, сестры Готфрида фон Жакина.**

е *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков. С. 138.

Г Дойч, посвятивший дневникам графа специальную статью, использовал для характеристики Цинцендорфа слова, как будто прямо почерпнутые из письма Моцарта: «Он не был, собственно говоря, знатоком театра и музыки». См.: *ОеШзсИ О. Е.* Могап т 2т2епс1огГ$ ТаёеЬйсЬет//8Мг. 1962. № 102. 8. 2П.

1/1
&
§
й.
О
го
О
С
2
О
*
о
д
н
о
ад
р
Он
о
И
н

их активность и вполне искренний интерес к музыке и

театру, вряд ли в глазах Моцарта могли иметь какое-то отношение к знатокам.

Различия между публикой, к которой принадлежал граф, и теми, кто разбирается в музыке, Моцарт ощущал очень хорошо и, как известно, предпочитал знатоков профанам, к какому бы социальному слою последние не относились: «Я только что из СопсеЛ зртШеГ Барон Гримм и я часто даем выход нашему музыкальному гневу по поводу здешней музыки: N8 — между нами. Так как для публики это *Ъгауо, Ъгтиттто.* И хлопают так, что горят пальцы»[2].

Упоминая об исполнении «Парижской» симфонии (КУ297/300а) он составил даже нечто вроде иерархии слушателей: «АпбагЛе *у меня,* у всех знатоков, любителей и большинства слушателей имело величайший успех»[6]. Эта четырехчленная структура резонирует с классификацией И. Ф. Рейхардта (1774): *«Любитель* музыки — это, собственно, тот, кто получает удовольствие при слушании или проигрывании музыкальных пьес, не обременяя себя вниканием в причины этого удовольствия и в правила искусства. [...] *Знаток* — это тот, кто дает себе труд изучить правила искусства, насколько это необходимо, чтобы судить о музыкальной пьесе основательно. *Мастер* же только тот, кто в точности знает искусство во всей его полноте, со всеми его правилами и достижениями, применяя их в своих собственных сочинениях»[0]. Высказывания о знатоках и незнатоках, рассыпанные в моцартовской переписке, во многом пересекаются с характеристиками Рейхардта.

Но эта проблема имеет и другой, сугубо музыкальный, стилевой срез. Что отличает в понимании Моцарта музыку «ученую» от той, которая понятна всем и каждому? В переписке Вольфганга с отцом неоднократно вставал вопрос о «популярной» (*рори1аге*) музыке. Леопольд настаивал на том, чтобы сын уделял большее внимание вкусам и интересам неискушенной публики:

> Мне хочется, чтобы ты в Мангейме заполучил какой-нибудь заказ. Они

*ставят только немецкие оперы. Может быть, дадут одну написать тебе ? Если это случится, то помни, что я не в первый раз тебе советую написать что-то естественное, легко доступное, популярное; великое, возвышенное свойственно большим вещам. Всему свое место (Ъ*1 октября 1777 года, в Мангейм,)*/.../*

Мы сможем снова поехать в Италию, если будем иметь деньги. Если пишешь что-то для издания, то пиши легко, для любителей и публики (29 апреля, 1778 года, в Париж*/ [...].*

*Если у тебя сейчас нет учеников, то напиши что-нибудь ... Только коротко — легко — популярно /*13 августа 1778, в Париж*/*

[...].

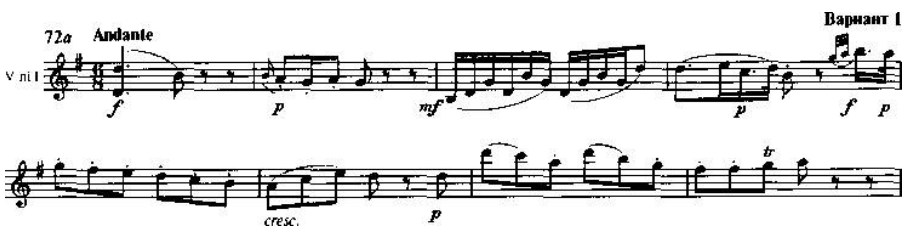
Я советую тебе при сочинении думать не только и не исключительно о музыкальной, но также и о не музыкальной публике. Ты ведь знаешь, что на 100 непосвященных приходится лишь 10 истинных знатоков. Не забывай также так называемое популярное, то, что щекочет длинные уши (\ 1 декабря 1780, в Мюнхен// **а Письмо от 5 апреля 1778 г. — *Bne/eCA* II, 5. 332.**

Ь Письмо от 9 июля 1778 г. — *Bne/eCA* II. 8. 398.

с Цит. по: *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков. С. 137-138. с! *Bne/eCA* II. 5. 99, 354, 444; *Bne/eCA* III. 5. 53.

Понятие популярной музыки у Леопольда тесно связано с коммерческим интересом: то, что легко воспринимать, играть, в конечном счете будет иметь широкий спрос. Простота — неотъемлемое качество такой музыки. В чем это конкретно выражалось? Прежде всего, в том, что Леопольд обозначил как «коротко и легко». Иными словами, произведение не должно быть слишком протяженным; скорее, компактным, чем длинным, и при этом весьма несложно организованным. Кроме того — быть «легким», то есть основываться на тема-тизме без особых гармонических, мелодических и фактурных затей. Противоположные качества, соответственно, были признаком музыкальной учености. К ним относились: тематическая изысканность, сложность формы и гармонического развития, контрапунктическая техника.

Случай с «Парижской» симфонией — прекрасный тому пример. Заказанная импресарио Йозефом Легро для исполнения в *ConceП щп(ue1,* она имела успех, хотя премьере предшествовала всего одна не слишком удачная репетиция[3]. Легро одобрил симфонию, но высказал претензии к медленной части, сказав «что в ней слишком много модуляций и она слишком длинная». Критерием для устроителя концертов была реакция слушателей, которые не наградили Апбап1е столь же шумными аплодисментами, как первую часть и финал[ь]. Хотя Моцарту его АпбаШе казалось удачным, он все же сочинил другое:



726 АпёаЫе Вариант 2



Именно с новой медленной частью Симфония и была опубликована издательством Зибера в 1788 году. Сравнение двух Апс1ап1е чрезвычайно интересно по крайней мере с трех точек зрения: ожиданий импресарио и парижской публики, представлений о простоте и сложности музыкального произведения, и, наконец, — моцартовского творческого процесса,

Начнем с упреков Легро. Сопоставление двух частей, на первый взгляд, приводит к парадоксальному результату. Новый вариант оказывается не намного короче прежнего. АпбаМе-1, написанное в размере $^{6}/_{8}$, содержит 97 тактов, АпдаШе-И, в размере ^{3}A («арифметически» равном $^{6}/_{8}$), — 84 такта (если учитывать предписанное Моцартом повторение первой части). Выигрыш во време-

а Первое исполнение *состоялось* 18 июня 1778 г. Впечатления от репетиции Вольфганг

описал отцу в ночь после смерти матери 3 июля 1778 г.: после того как на репетиции оркестранты Симфонию «два раза подряд неряшливо процарапали и проковыряли», ему даже не хотелось идти на концерт. См.: *Впе/еСЛ* II. 5. 388.

Ь Письмо от 9 июля 1778 г. — *Впе/ебА* II. 5. 398,

г-
Си
С
н
ГА
О
а
2
О
о
рр
н
о
р
Он
о
и
н

ни невелик — всего-то 13 тактов, менее полутора минут[3]. Сходным образом дело обстоит и с «модуляциями», которых, как выразился Легро, в первом варианте слишком много. Строго говоря, в этом плане тоже никакого особого упрощения не произошло. Апбап1е-1 написано в форме двухтемного рондо, где эпизод ведет себя как побочная партия сонаты[6], АпбапГе-П — в старинной сонатной форме, поэтому в обоих случаях содержится всего одна обязательная модуляция в тональность доминанты — О-биг. Не более того! Оба раза Моцарт использует также свои излюбленные мажоро-минорные сопоставления одноименных тональностей. Однако самое замечательное то, что в плане гармонии АпбаШе-П оказалось даже несколько более разработанным, чем первое: в небольшой развивающей части есть отклонение в тональность II ступени.

Что же в таком случае имели в виду и Легро, и Моцарт, считавшие первое Апйагйе более сложным? Единственное, что действительно отличает его от второго, — более интенсивное и насыщенное событиями тематическое развитие. В новой медленной части экспозиция сонатной формы разворачивается как цепь танцевальных квадратов: после 8-тактовой главной темы — 4 такта связки, состоящей из двух практически одинаковых фраз, потом — столь же незатейливая по структуре 8-тактовая побочная тема и заключительный отыгрыш, где также доминируют повторы. Апс1ап1е-11 — не что иное, как изящный менуэт. Даже легкая минорная тень в разработке мимолетна, в репризе (без главной партии) тематические изменения незначительны. Другое дело — в АпёаШе-1, прозвучавшем на премьере. Уже рефрен, который обычно в таких формах мо-тивно однороден, содержит интонационную «инакость»: после двух кантилен-ных фраз, пропетых струнными и духовыми, — легкая скерцозная пробежка по гамме, фактурный рисунок меняется каждые два такта. В связке — и того более: от симметричной квадратности не осталось и следа, лирика и напевность вдруг сменяются весьма решительными унисонами. Неоднородна и побочная тема. Весь эпизод построен как диалог струнных и духовых, унисонов и полнозвучной фактуры, контрастных интонаций — такой диалог, когда неожиданные реплики раз за разом нарушают мерное, словно по инерции, течение музыкальной мысли. Множество тематических идей, их постоянная смена — вот что, вероятнее всего, имел в виду Легро, говоря о чрезмерном обилии модуляций[6].

Итак, Моцарт поступил в полном соответствии с советами отца и требованиями импресарио: он попытался сделать медленную часть более доступной для восприятия

«непосвященной» публики. Однако внешним поводом, побудившим искать баланс между знатоками и не-знатоками, дело не ограничивалось. Созданию АпбаШе-1 предшествовали эскизы, которые, к счастью, сохранились. Они рисуют интереснейшую картину. Оказывается, первоначально задуманная Моцартом медленная часть была еще длиннее — почти на полсотни тактов, то есть в полтора раза! «АпбапГе-О» содержало еще один протяженный эпизод в е-шо11 в трехчастной форме, с новой, как и полагается в этом случае, темой. В результате должна была получиться полноценная рондо-соната, обога-

а Заслав, задавшись этим же вопросом, привел хронометрически точные данные. В интерпретации Хогвуда и оркестра «Академия старинной музыки» первое Апёате длится 5'55", второе — 4'30. См.: *2а$1ан!*. Р. 324.

Ь В XIX в. немецкие теоретики присвоят ей название второй формы рондо. В отечественной теории ее определяют как двойную трехчастную форму, с Этого же мнения придерживается и Заслав. См.: 2л$/<7Н'. Р. 324.

оо щенная дополнительными переходами-связками и расширениями, причем все они включали новые тематические идеи. По-видимому, Моцарт в полной мере дал волю своей музыкальной фантазии, вынужденной в Париже весьма долго пробавляться маргинальными задачами. Однако потом весь этот прекрасный по качеству материал был безжалостно сокращен. Скорее всего, как раз из-за соображений меры сложности, продиктованной публичным концертом. Кроме того, длинная и тематически насыщенная медленная часть слишком контрастировала бы двум крайним — компактным и эффектным. Таким образом, уже в Апс1ап1е-1 Моцарт по собственной воле сделал шаг в сторону *ропи1аге*, а в Апс1ап(е-П, по настоянию Легро, еще больше продвинулся по этому пути.

Причиной переработок медленной части стало все то же «среднее» *(МШеШтуе),* за которое он ратовал позднее, в венском письме, процитированном в начале главы. В «Парижской» симфонии интересы искушенной и неискушенной публики режиссировали замысел не только медленной, но и крайних частей. За неделю до премьеры Вольфганг писал отцу:

> Я ею доволен. Понравится ли она [другим] — не знаю. Правду говоря, мне до этого нет дела. И кому она не понравится ? Немногим разумным французам, которые там будут, ручаюсь, она понравится; а если не понравится дуракам, то в этом я не вижу ничего страшного. Я все же надеюсь, что даже ослы найдут в ней кое-что, что может им понравиться. И к тому же я не промахнулся с Ргет1ег Соир д'агске! (первым ударом смычка)! — А

этого довольно, чтобы болваны вышли из себя![0]

После премьеры он развивает свою мысль:

> В середине первого АНеуго есть пассаж, который, как я знал, должен понравиться. Он захватил всех слушателей, и они громко аплодировали. А поскольку я знал, как его написать, чтобы достичь эффекта, то я повторил его еще раз под коней]. [...]. Так как я слышал, что здесь последние АИеуго, как и первые, обычно начинают все инструменты вместе и чаще всего в унисон, то я начал только двумя партиями скрипок р/апо — 8 тактов, после чего неожиданно—[Ъпе. Как я и предполагал, во время ргапо пронеслось «ш-ш-ш», а когда услышали форте, раздались аплодисменты[c].

О чем свидетельствуют эти цитаты? Прежде всего, обращают на себя внимание нравы публики и ее поведение в зале. В отличие от обычаев наших дней слушатели могли аплодировать не только в конце симфонии, но и после каждой части и даже во время исполнения, одобряя понравившиеся моменты. И, как видно, Моцарт сознательно принимал это в расчет. Он знал местные оркестровые пристрастия, прикинул, что может иметь успех у публики, и с легко-

а Письмо от 12 июня 1778 г. — *Bпе/eCA* II. 5. 378.

Ь Арнонкур считает, что это «нежный пассаж струнных зрюсаЮ в октаву, тогда как флейты и гобои выдерживают аккорды над р122юаю басов», то есть о тактах 65—73 и, соответственно, 219—227. См.: *Арнонкур* Я. Соображения оркестранта по поводу одного письма // Сов. музыка. 1991. № 12. С. 97. Сэди придерживается другого мнения, указывая на начало второй побочной темы — такты 84—92, 238—250 и 257—69. См.: *5аШе 5*. МогагГз 8утрЬоте$ (ВВС Мшю Сик1е$). Ь, 1986. Р. 55—56. с Письмо от 3 июля 1778 г. — *Bпе/eCA* II. 5. 388—389.

СГ'.

-а

0-

о

н

Х

м

О

С

О

*

о

рр

н
о
а>
&
Оч
о
рр
н

стью и артистизмом «нажал на все нужные клавиши». Реакция зала подтвердила его ожидания. Однако такой очевидный уклон в сторону *рори1аге* — лишь одна сторона медали. Восторг или, как пишет Моцарт, «удовольствие» от новой симфонии в не меньшей степени должны были испытать и знатоки. Правда, Вольфганг не расписывал отцу своих заслуг в этом плане — наверное, потому, что тот прекрасно его знал и именно поэтому все время уговаривал «не мудрить». Тем не менее композиционные изыски в «Парижской» симфонии — налицо.

Да, первая часть действительно начинается мощным 1иШ — оно заставляет вспомнить знаменитые унисоны Глюка, полюбившиеся французам:



/

Но Моцарт не ограничивается данью парижскому вкусу, он превращает общее место в специально обыгранный *композиционный прием.* Начальный мотив звучит неоднократно: в конце связующей партии, дважды — в побочной (в каноническом изложении), в начале разработки, в репризе и, наконец, в коде. Он становится чем-то вроде микрорефрена, прослаивая всю сонатную форму. Основные темы — напевные мотивы в главной, две побочные, тематический материал разработки, обладающий интонационной индивидуальностью, — все воспринимаются как лирические «эпизоды», оттененные мощными громогласными унисонами. Они образуют параллельный сюжет, который обогащает типичную сонатную драматургию. Оценить его в полной мере способен, конечно, только знаток, ну а незнатока просто порадуют яркие оркестровые эффекты.

В финале — то же самое. Удивив публику неожиданным контрастом *ргапо* и/*оПе* в начале, Моцарт приберег «изюминку» и для утонченных ценителей — захватывающее дух фугато в разработке. Главное, что восхищает, — даже не виртуозная каноническая техника, а то, как она сочетается с забавными

«обманными» ходами у духовых, превращающими простое проведение темы как будто в стретгу, а двухголосную имитацию — как будто в трех-, а то и в четырехголосную (Пример 74). В том, насколько непринужденно эти серьезные, «ученые» жесты вписаны в игровое пространство, ощущается абсолютная художественная свобода зрелого мастера, наделенного при этом безудержной юношеской фантазией и остроумием.



О
сч
тг
ь

Основу категории *МШеШще,* столь ярко проявленной и в композиции «Парижской» симфонии, и в моцартовских высказываниях о ней, таким образом, составляет некая *разумная мера* простоты и сложности. Выбор «или — или» Моцарта не удовлетворял: произведение или для знатоков, или для любителей; стиль — или ученый, или блестящий; написано или слишком сложно, или слишком просто. Для него конструкция «или — или» замещена другой: «и — и». Произведение должно удовлетворять вкусу и знатока, и наивного слушателя, органично сочетая признаки разных «стилей». В моцартовой переписке примеров, иллюстрирующих такую позицию, можно отыскать немало, даже если в них и не идет речь впрямую о *МШеШще.* В частности, фрагмент из письма времен создания «Идоменея»: «Из-за так называемой общедоступности (Popo1are) нимало не беспокойтесь, так как музыка в моей опере — для людей всех родов, за исключением “длинных ушей”»[a]. Иными словами — всех, кроме откровенных невежд и профанов. Или еще одно рассуждение:

> Ода возвышенна, прекрасна — все, что пожелаете, только слишком высо

копарна для моих утонченных ушей. Но чего Вы хотите!?—

Нечто среднее. Истинной сути вещей не понимают и не ценят. Чтобы сорвать аплодисменты, нужно написать вещь настолько понятную, что ее в состоянии напеть любой кучер, либо настолько непонятную, чтобы она нравилась уже потому, что ее не может постичь ни один разумный человек[11].

В этом фрагменте упомянут некий идеальный слушатель, кому Моцарт хотел бы предназначать свои произведения, — разумный человек, все равно — профессионал или любитель.

Конечно, мера простоты и сложности, которая и определяла «среднее», для каждого жанра была своя: для серенады и дивертисмента — одна, для клавирной сонаты — другая, для концерта — третья. Роль играло и то, кому

Письмо от 16 декабря 1780 г. — *Bne/eCA* III. 5. 60.

Письмо от 28 декабря 1782 г. — *Bne/eCA* III. 8. 246.

ГД

КОМПОЗИТОР */ **Для знатоков и любителей, или Мера и чрезмерность***

О

СО

н

о

а)

P

Он

о

со

н



предназначалось произведение, и то, что послужило поводом для его создания. Иногда Моцарт сам ощущал, что «мера» им

нарушена, как правило, в пользу большей сложности и композиционной изысканности. Один из таких случаев — Серенада для духовых инструментов КУ375 Ез-йиг (она существует в двух версиях — для секстета и октета духовых). О ней Моцарт писал отцу:

> [На свои именины (31 октября)] в 11 часов ночи я получил Ночную се

ренаду в исполнении 2 кларнетов, 2 валторн и 2 фаготов — а именно мое собственное сочинение. Эту музыку я написал на именины Терезы [15 октября], для сестры фрау фон Хикль и невестки господина фон Хикля, придворного художника. Там она впервые была исполнена. [...] Но главная причина, по которой я ее сочинил, — чтобы г. фон Штрак, который ежедневно там бывал, услышал что-то мое. Поэтому я вложил немного учености[a].

Иоганн Килиан Штрак, из-за которого пьеса стала более сложной, чем того требовал жанр серенады, был в то время камердинером Иосифа II, причем, что важно, имел на своего господина большое влияние, в том числе и в сфере музыки. Он, судя по всему, музыкально был неплохо образован и играл в квартете вместе с Иосифом (партию виолончели)[b]. Учитывая все это, Моцарт, по-видимому, стремился создать у приближенного к императору придворного наилучшее впечатление о своих композиторских способностях. Как и все серенады, исполнявшиеся на открытом воздухе в качестве фона для прогулок, бесед хозяев и гостей во время праздника, приема, бала и проч., она должна была слушаться издалека, включать интересные звуковые эффекты, выигрышно представлять тембр инструментов. Все это в ней есть — и обязательные педали валторн, и виртуозные партии кларнетов и фаготов, переклички инструментов, стройные *ШШ* в первом АНещо, сопоставление групп инструментов в первом менуэте, проникновенное трио солирующих кларнета, валторны и фагота, напоминающее об оперной кантилене — в медленной части[0]. Моцарт буквально усеял свою партитуру динамическими нюансами. Резкие *в/,* контрасты */* и *р,* многочисленные *сгезсепйо* и *сИттиепйо,* вся детальнейшим образом выписанная динамическая палитра — след мангеймских впечатлений и свидетельство тщательной отделки темброво-звуковой стороны.

Что же в Серенаде можно считать данью «учености»? По-видимому, прежде всего, ее фактурную и композиционную сложность. Конечно, по своим техническим и выразительным возможностям духовые инструменты в то время явно уступали струнным. Поэтому и музыка для духовых серенад обычно более проста, чем в аналогичных произведениях для струнных.

Миланские и зальцбургские духовые дивертисменты (а их в 1773—1777 годах Моцарт написал около десятка) прекрасно вписываются именно в такую трактовку жанра. Совершенно иные — три большие духовые серенады, сочиненные в Вене: уже упомянутая Ез-биг'ная *ИасИшмк,* серенада с-то11 КУ388/364а (1782) и знаменитая

а Письмо от 3 ноября 1781 г. — *Bne/eCA* III. 5. 165, 171.

Ь См. об этом комментарии Х. Айбля: *Bne/eCA* VI. 5. 66.

с Аналогия этой части с оперной сценой проведена Э. Федосовой. См.: *Федосова Э.* Серенады для духовых инструментов (Инструментальный театр Моиарта) // Моцарт. Проблемы стиля. Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. Вып. 135. М, 1996. С. 59.

Серенада для тринадцати инструментов КУ361/370а *Сгап PanHa* (между 1782 и 1784 годом)[3]. Они одухотворены «таким честолюбием и серьезностью, что их следует рассматривать как несомненную вершину... всего жанра в целом»[ь]. Ни разу до Серенады Ек-биг партитура не была прописана столь дифференцированно. Ее начинает мощный аккорд 1иШ и его тихое «эхо» — прием очень удачный для «садовой» серенады. Однако вслед за ним в лирической теме фактура напоминает, скорее, не духовой, а струнный секстет, не садово-парковый дивертисмент, а камерный ансамбль:





1

Кроме этого XV 375 — более развернутая, чем зальцбургские дивертисменты, композиция. И дело даже не в том, что в ней пять частей, тогда как в более ранних — три-четыре[c]. Каждая часть разработана гораздо масштабнее. Первая — полноценное сонатное А11е§го с обилием тематических идей, развитыми связками, кодой. То, что в экспозиции звучит лишь одна побочная тема

а Датировка больших духовых серенад, за исключением секстетной версии КУ 375, представляет собой проблему, специально рассмотренную в предисловии к соответствующему тому ЫМА. *Ьеезоп О.* \Ъпгап // ЫМА VII, \ % 17, Вд. 2.

Ь *Эйнштейн.* С. 203

с Стоит, видимо, иметь в виду, что зальцбургские духовые дивертисменты представляли собой род «застольной» музыки, а собственно серенады в Зальцбурге было принято писать для оркестрового состава со струнными. В Вене, как видно, в 1780-е гг. серенады писались именно для *Нагтотетизгк.*

г < о
сч
ТГ
а.
О
ь-
5
го
О
С
2
О
о
«

н
о
Он
о
«
н

(элегическая мелодия кларнета в Ь-шо11), а в репризе ее сменяет другая (усердновиртуозное соло валторны) (Примеры 76*а, б)* — прием, который можно было бы ожидать, например, в клавирном концерте, но не в духовой серенаде. К композиционным «затеям» в КУ375 можно отнести и имитационную технику в медленной части и финале.

[АНевго тае$(о$о]
|ДД~ | гТгггГпТТгт[1'] |~|гг‘ 1г^ *■ П.
7*66* [АИедго таевˆояо]



Сог. **т Е$**

Шаг в сторону камерного ансамбля, сделанный в Серенаде Ек-биг, превратился почти что в зияющую пропасть, отделившую от жанровой традиции духовых серенад-дивертисментов Серенаду *т с* КУ388/364а для пар гобоев, кларнетов, валторн и фаготов. Уже в выборе тональности она настолько нетипична для развлекательной музыки, что впору вслед за Эйнштейном задаться вопросом: «действительно ли это ˆсЬЧпшВс, предназначенная для исполнения на воздухе?»[3] Тем более что и повод, в связи с которым она возникла, неизвестен. На автографе рукой Моцарта проставлена дата «1782», однако неоднократно и по разным причинам в моцартоведении высказывалось мнение, что она могла быть написана позже. Флотхаус находит в ней общность с рядом с-шоН'ных произведений 1783 года — Адажио для клавира и скрипки, Фугой для двух клавиров и Мессой[ь], Тайсон обнаружил, что водяные знаки на бумаге автографа Серенады те же, что и в сочинениях 400-х номеров Указателя Кёхе-ля[с]. Позднее Моцарт переработал с-то1Гную Серенаду в струнный Квинтет КУ406/5166, очевидно предназначая в подарок прусскому королю вместе с серией квартетов, и тем самым подтвердил ее особый жанровый статус. Партии *НагтотетизИс* оказались настолько развитыми и сложными, что при переложении для струнных инструментов не потребовалось существенных изменений ни тематизма, ни фактуры.

Имеется еще одно высказывание Моцарта, которое тоже косвенно затрагивает проблему *МШеШще.* В переписке с

Себастьяном Винтером, бывшим слугой Моцартов, который теперь получил место у князей Фюрстенбергов в Донауэшенгене, он ведет переговоры о продаже князю нескольких своих произведений, оговорив, что речь идет о тех, которые он «сочинил для себя или для узкого круга любителей и знатоков (с условием не выпускать их из рук)»[11]. В конце письма указана сумма гонорара за три концерта (КУ451, 459, 488) и три симфонии (КУ319, 338, 425).

Речь идет о двух зальцбургских и «Линцской» симфонии, двух концертах 1784 года Ш-биг и Р-биг) и знаменитом Концерте А-биг (1786). Что-то из сказанного Моцартом можно отнести на счет рекламы. Вряд ли следует считать симфонии и концерты произведениями лишь для избранного круга, коль скоро

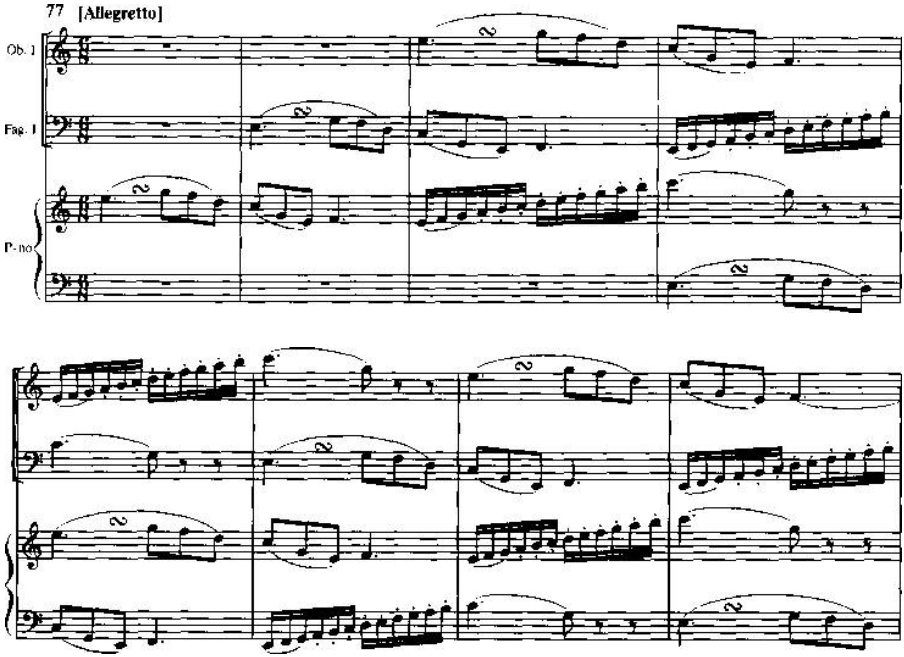
а *Эйнштейн.* С. 205.

Ъ *ЛоЖиз М.* МогаПз ВеахЪеКиодеп ещепег ипд Ггетйег \Мггке. §а12Ьиг§, 1969. 5. 25.

с *Тувоп.* Р. 277.

с1 Письмо от 30 декабря 1786 г. **— *Впе/еОА* III.** 5. 589, они предназначены все же для публичного исполнения. Однако очевидно и то, что все перечисленные опусы Моцарт ценил очень высоко.

Концерт Р-йиг КУ 459, например, он действительно играл только сам, в том числе на коронационных торжествах во Франкфурте-на-Майне 15 октября 1789 года. В этом Концерте, пожалуй, как ни в одном другом, «ученые» контрапунктические приемы щедро рассыпаны по всем частям на радость образованным и искушенным знатокам. Впечатляет великолепное, завораживающе прекрасное мелодическое плетение четырехголосного бесконечного канона в медленной части (Пример 77, т. 103 и далее), равно как и знаменитое фугато в финале — *Юиг йе/огсе [фр.* проявление силы, главный прием] всего цикла, особенно остро воспринимаемое в контрасте с беззаботно-танцевальной, в духе буффонных ансамблей темой рефрена. Да и в целом финал представляет собой форму, организованную исключительно сложно, — прямая противоположность рекомендациям Леопольда писать «коротко и просто».



Прежде всего, финальное рондо весьма протяженно (506 тактов), с ним тут могут сравниться только финалы А-йиг'ного и с1-шо1Гного концертов. Даже в «Коронационном» концерте КУ537 (в паре с которым и исполнялся КУ459 последняя часть короче. Но дело, естественно, отнюдь не только в протяженности композиции. Финал Р-йиг'ного Концерта содержит несколько тем, соединенных связками, причем каждая из них — и рефрен, и тема фугато, и сольный *еШгёе,* и побочная тема-эпизод — изменяются и имеют свои линии развития. Экспозиционные разделы воспринимаются как островки в потоке разработочного потока, несущего осколки тем. При этом форма, как обычно у Моцарта, образует почти идеальную симметричную композицию: объемы

КОМПОЗИТОР */ Для знатоков и любителей, или Мера и чрезмерность*

О
«
н
о
а
О
«
н

начальных и заключительных разделов полностью уравновешивают друг друга. Если вспомнить крылатое моцартовское определение природы концерта, должного удовлетворять и знатоков, и любителей, то этот финал и Р-

с1иг'ный Концерт в целом ориентированы, все же, скорее на знатоков, способных охватить масштабную композицию и оценить мастерство, с которым она сделана. Как видно, *МШеШще*, составляющее для композитора суть концертного жанра, имеет подвижные грани, пропорции популярного и ученого отнюдь не всегда одинаковы. Хотя ясно, что «нечто среднее» является для Моцарта важнейшей эстетической категорией, обозначившей его отношение к композиционной технике и стилю своего времени.

Идея «среднего» может быть интерпретирована еще в одном плане — как некая норма жанра, наиболее полно определявшая его место в музыкальной культуре. Эта мысль не нашла прямого отражения в письмах Моцарта и вообще вряд ли им полностью осознавалась, однако подспудно все же присутствует в его оценках. Говорить о норме в эпоху, когда и опера, и инструментальные жанры развивались чрезвычайно интенсивно, сложно. Никогда еще придворная и городская культура не была столь музыкально «емкой», а музыка — столь востребованным искусством.

Изучая анонсы концертов, афиши оперных спектаклей, сообщения о нотных изданиях, упоминания о музыкальных событиях в дневниках и переписке, замечаешь, что публика тогда ценила, прежде всего, все новое. Такая позиция коренным образом отличается от сегодняшней, когда меломаны предпочитают снова и снова слушать произведения уже известные, а знакомство с новым остается на долю хорошо подготовленных профессионалов. Именно поэтому, наверное, во второй половине XVIII века удивительным образом сочетались две противоположные, но взаимосвязанные тенденции. С одной стороны, постоянно обновлялся репертуар, возникали новые жанры и их разновидности, новые модификации инструментов, технические находки и изобретения. С другой — новое быстро распространялось по всему европейскому пространству, рождая моду и спрос жадной до впечатлений публики. А, значит, неизбежно формировалось нечто среднестатистическое, что характеризовало тот или иной жанр и в понимании композиторов, и в восприятии слушателей.

Именнотак обстояло дело, например, с камерно-инструментальной музыкой, прежде всего со струнным квартетом. Считается, что он возник в середине XVIII века как ответвление жанра дивертисмента. Еще в 1772 году квартетами-дивертисментами назвал свой ор. 20 Йозеф Гайдн. Дело, конечно, не только в названии жанра. Квартет изначально был ориентирован на домашнее музицирование и сохранял эту функцию на протяжении всего своего классического периода

(1770—1800). Необычайно высокий спрос на камерноансамблевую музыку объясняет колоссальную активность композиторов. Людвиг Финшер упоминает не менее чем о сотне авторах квартетов[3]. Среди них — мастера первого и второго «эшелонов», например, как Ф.К. Рихтер, Ф. Гассман, К. Каннабих, И. Г. Альбрехтсбергер, Й. Мысливечек, И. Б. Вань-халь, К. Диттерсдорф, Л. Боккерини, К. Стамиц, Л. Кожелух. А. Гировец. Имена других сегодня мало что говорят даже музыковедам — Ф. Аспльмайер, К. д'Ордонес, В. Пихль, Э. А. Ферстер, Ф. Кроммер, И. Г. Медерич и др. Если

ПтскегЬ. ЗггеюКчиаПеи // Мгшк т ОезсЫсЪге ипс! Ое§еп^ап. ЗасНгеИ. Вс1. 8. 5р. 1935.

учесть, что квартеты в то время публиковались сериями, чаще всего по шесть штук, нас не должно удивлять огромное число опусов, перевалившее за тысячу. Хоффмайстер, один из венских издателей Моцарта, например, написал не менее полусотни квартетов. Плодовитый, но сегодня прочно забытый Иоганн Антон Медерич — около тридцати.

В отличие от симфонии и концерта, рассчитанных на публичное исполнение, квартет с его дифференцированной фактурой и однородным тембром, как справедливо заметил Финшер, предназначался в первую очередь не для слушателей, а для самих исполнителей[3]. Концертный статус квартет начал завоевывать в 1780—1790 годыь, но при этом доминировали все же приватные формы. Со временем внутри квартетного репертуара наметилось разделение. Более легкие и доступные адресовались любителям, более сложные — профессионалам. Соответственно отличалась и их жанровая «норма». По-видимому, именно усилением внимания со стороны профессиональных музыкантов можно объяснить моду на квартеты с фугами, которая быстро охватила Вену, а затем и другие европейские города в конце 1760-х — начале 1770-х годов. У Франца Ксавера Рихтера (1768) и Карло д'Ордонеса (середина 1770-х) фуги прочно заняли место финала, у Флориана Гассмана в Шести квартетах, изданных посмертно, — по две фуги в каждом *(скасип тес 4еих/и§ие$)*. Кульминацией в развитии этой разновидности, пожалуй, можно считать две полудюжины квартетов-фуг Иоганна Георга Альбрехтсбергера (1780, 1782)[c]. Частично к ней можно отнести и «экспериментальный» ор. 20 Йозефа Гайдна (1772).

Сам композитор поставил в начало цикла три квартета с финальными фугами, имеющими разное количеством тем — *а 2зо§§еШ* (Г-то11), *соп Гге зо&еМ* (А-диг), *а 4(го* (С'-Оигр. Он также тщательно выписал указания *т сапопе,*

а1 птегчш. Все это придавало квартетам отчетливо

ощущаемый оттенок учености. Орш 20 Гайдна, как известно, стал своеобразным толчком для создания мо-цартовских квартетов КУ168—173. Эта серия была написана Моцартом в Вене в 1773 году. Полифоническая техника играет в ней более значительную роль, чем раньше, — это и рассыпанные по партитуре разнообразные имитационные переклички, и искусный канонический менуэт (в КУ 172), и фуги, венчающие первый и последний квартеты. Правда, в отличие от Гайдна Моцарт в обоих случаях ограничился одной темой, зато использовал /7 *гоуето* и динамичные стретты. Существует первый вариант фуги из КУ 173, что уже само по себе свидетельствует о тщательной подготовке и отделке полифонической формы.

Миланский и венский циклы квартетов, написанные в конце 1772 —1773 годов, показывают, что Моцарт в совершенстве освоил жанр, причем в обеих его разновидностях. И той, которая была ориентирована прежде всего на любительское музицирование (КУ 155—160), и той, которая несла

а *РтзсНег Ь.* .1о5ерЬ Науёп ипй $ете 2ей. ЬааЪег-\%г1а§, 2000. 5. 401.

Ь Правда, еше в 1769 г. в Париже с названием *Оиашога Сопселамез* были опубликованы 6 квартетов Франца Аспльмайера, в которых инструменты поданы в концертном, виртуозном амплуа. Не исключено, что они были «первой ласточкой» новой концертной разновидности квартета, хотя, возможно, в них могла по-своему преломиться и традиция симфонии сопсеПагЛе, жанра, который пользовался в Париже популярностью, с *КгиттасНег Р.* Эаз 81гею1к1иапе1. НапсШисН дег тиБИсаИхсНеп Саиип§еп. Вс1. 6. ЬааЬег-

\Ыа$ё, 2001.8.74-80.

с1 *РтзсНег* 1.1о8ер11 Наудп ип<1 $ете 2ек. 8.405. Артариа, публикуя квартеты, установил

другую нумерацию, которая сохраняется и в современных изданиях.

Г"-
сч
-с
о.
О
н
со
О
С
О
о

со
н
о
аэ
&
Он
о
со
н

в себе память о полифонических традициях старых ансамблевых церковных сонат и ясный отпечаток музыкальных пристрастий знатоков второй половины XVIII века (КУ168-173).

После этого возник длительный перерыв. К жанру струнного квартета Моцарт обратился только спустя девять лет[3], когда была начата серия квартетов, посвященных Йозефу Гайдну. Какое место они занимают в истории жанра и в эволюции квартетного творчества самого композитора? Роббинс Лэндон считает их — наряду с ор. 20 Гайдна и ор. 18 Бетховена (1799) — революционными для развития классического струнного квартетаь, правда не поясняя, в чем собственно состоит революционность. И все же ясно: процесс сочинения, посвящение собрату по цеху, которого Моцарт называл своим учителем в области квартетного письма[3], обстоятельства исполнения, отношение коллег и, главное, сами музыкальные особенности «Гайдновских» квартетов, — все это знаки их особого положения.

Работа над циклом шла с перерывами в течении трех лет'*:

КУ387 О-ёиг КУ421/417Ь(1то11 КУ428/4216 Ез-ёиг КУ458 «1аёс1»

КУ 464 А-ёиг

КУ465 С-с1иг «П15$опапсе»

31 декабря 1782 г.

? (середина июня 1783 г.) ? (середина июня 1783 г.)

9 ноября 1784 г.

10 января 1785 г.

14 января 1785 г.

В апреле 1783 года Моцарт написал письмо парижскому издателю Зиберу с предложением продать шесть квартетов за 50 луидоров', хотя к тому времени был готов всего один из них. Сделка не состоялась, и позднее квартеты были опубликованы у Артариа в 1785 году, за что Моцарт получил экстраординарно высокий гонорар (50 дукатов — половина обычной платы за оперу). В посвящении он подчеркнул, что их сочинение шло с трудом и стало плодом работы долгой и тяжелой *(///гиПо Ш ипа 1ища, е 1аЬопоаа /аНса)*{. Многое говорит за то, что

характеристика, данная Моцартом, не просто словесное клише, обычное в торжественных посвящениях. Сохранились эскизы, что уже само по себе говорит об особо серьезном отношении композитора к этому опусу. Кроме того, одно из открытий Тайсона позволило по-новому взглянуть на историю создания «Охотничьего» квартета КУ458. Дата его окончания — 9 ноября 1784 года — была собственноручно проставлена Моцартом. Но начало первой части и фрагмент второй написаны на бумаге, которую композитор исполь-

а Ровно столько же лет жанр квартета игнорировал Гайдн (ор. 20 — 1772,ор.33— 1781).

Ь ***ВоЬЫт Ьапс1оп*** *Н. С.* Могап. ТЬе еоШеп уеагз 1781 -1791. Р. 144.

с ***Рохлиц.*** С. 92.

ё Два квартета не имеют точной датировки. Привязать ко времени квартет ё-то11 позволила

история, рассказанная Констанцей уже после смерти Моцарта. По ее словам, муж писал его в тот самый момент, когда она рожала в соседней комнате. См.: ***[ШуеИо V. & М.]*** Ете \ \&11ГаЬП /и МогаП, 1829. Р. 112. Соответственно, Квартет можно датировать серединой июня 1783 г. То, что бумага, в автографе Квартета Ез-ёиг частично совпадает с сортом, использованным в ё-то1Гном, позволило Тайсону предположительно определить начало работы над ним: лето 1783 г. ***Тузоп.*** Р. 83—87.

е Письмо от 26 апреля 1783 г — ***Впе/еСА*** III. 5. 266.

Г ***ЦеШзсН1)ок.*** 5. 220.

зовал гораздо раньше — в 1783-м, и, значит, сочинение квартета растянулась более чем на год![а] Иными словами, Моцарт не кривил душой, называя свою работу над циклом «долгой».

Исполнение всех шести квартетов было устроено для знатоков — Гайдна и «других добрых друзей» — 15 января 1785 года, о чем Вольфганг сообщил отцу[ь]. Три последних повторены в доме Моцартов, уже во время пребывания в Вене Леопольда, 12 февраля этого же года. Именно тогда Гайдн дал высочайшую оценку мастерству Вольфганга, которая не могла не порадовать отца: «Ваш сын — величайший композитор из тех, кого я знаю лично или по имени, у него есть вкус и, сверх того, глубочайшие познания в искусстве композиции»[0]. Ясно, что суждение Гайдна — не просто дань вежливости, тем более что, подобно предыдущей моцартовской серии, новые квартеты были сочинены как бы в ответ на его собственный цикл (ор. 33, 1781). Можно также предположить, что они не только понравились Гайдну, но поразили его, вызвав восторженную реплику. Не случайно, по-видимому, он прослушал вторую половину цикла дважды. Вряд

ли, конечно, патриарх квартетного жанра задумывался над сравнением своего ансамблевого письма и моцартовского. Но *роз(/ас1ит* удержаться от такого сравнения трудно.

Гайдновский ор. 33 отличает удивительное ощущение меры простоты и сложности, серьезного и забавного. По точному замечанию Финшера, эти квартеты не стремятся увлечь драматическим движением, а располагают к духовному развлечению. Все в них поражает своей рациональной продуманностью и тщательной отделкой, которые прямо-таки побуждают к аналитическим «играм»[a]. В этом цикле практически нет полифонической учености, присущей, например, ор. 20, они гораздо более «популярны». Четыре партии паритетны, «диалоги» в фактуре решительно преобладают над «монологами», комбинации инструментов изобретательны и разнообразны, но наряду с этим находится место также простому и прозрачному гомофонному изложению. Благородные и возвышенные Аба§ю и Ьащо контрастируют не только динамичным и вихревым финалам, но и веселым скерцо, которые в этом цикле заменили привычные менуэты. Каждый квартет таит в себе остроумный музыкально-тематический или композиционный прием, который может позабавить дилетанта и одновременно восхитить знатока. Гайдн то прослоит весь квартет «птичьими» мотивами, причем не благородными соловьиными трелями, а вполне демократичным воробьиным чириканьем (№ 3), то припасет для окончания финала особое «прощальное» проведение рефрена, когда непонятно — или будет продолжение, или нет, конец уже наступил или все начнется сначала (№ 2). Композитор экономен, он «вытягивает» максимум последствий из минимума посылок.

Какова же ответная реплика Моцарта? Уже Аберт отметил черты общности моцартовского и гайдновского квартетного письма, обратив внимание в первую очередь на тематическую насыщенность всех голосов и на преобладание не широко распетых мелодий, а небольших мотивов короткого дыхания[0].

а *Тузоп.* Р. 82—105.

Ь Письмо Моцарта утрачено. Леопольд пересказал его содержание в письме к дочери

от 22 января 1785 г. — *Bne/eCA* III. 8. 368.

с Письмо от 16 февраля 1785 г. — *Bne/eCA* III. 8. 373.

ё *ГшсИег Ь.* 1о$ерЬ Науёп ипё зеше 2её. 8. 408.

е *Аберт* II, 1.С. 168-169.

а

I

$

а.

О
Н
ГЛ
О
С
о
о
д
н
о
(О
р
л
о
д
н

Есть и интонационные переклички: финал с1-то1Гного Квартета Моцарта напоминает о финальных вариациях ор. 33 № 5 Гайдна. Но в целом «Гайдновские» квартеты при непосредственном сопоставлении с квартетами самого Гайдна поражают не сходством, а различиями. Они гораздо более масштабны, причем не только по размеру, но, главное, по количеству интонационных идей и тематической плотности композиции. Там, где Гайдн экономен, Моцарт расточителен. Большинство его тем — не только в сонатных аИеˆп, но и в медленных частях, и в менуэтах, — состоят не из одного-двух, а из нескольких самостоятельных мотивов, которые то сменяют друг друга по горизонтали, то создают вертикальные сочетания. Вся композиция насыщена событиями и тематическими подробностями, нейтрально-связующие построения практически отсутствуют, обновление абсолютно доминирует над повтором. В отличие от квартетов ор. 33 Гайдна ни к какому развлечению, пусть даже и имеющему оттенок интеллектуальной игры, эти квартеты Моцарта не располагают. Их восприятие требует напряженного внимания и недюжинного музыкального опыта.

Совершенно ясно, что в «Гайдновских» квартетах Моцарт перешел грань, нарушил «меру», жанровую норму, которой десятилетием раньше с таким успехом следовал. И дело даже не в том, что его квартеты предназначены знатокам, а не любителям. Важнее другое — Моцарт поставил под сомнение главную функцию квартета как жанра, предназначенного для совместного камерного музицирования. Не случайно, наверное, этот опус отнюдь не сразу был понят очень многими любителями, которых отпугнула его новизна[3]. В наибольшей степени это относится,

конечно, к С-биг'ному «Диссонантному» квартету КУ495, особенно его медленному вступлению. Хорошо известен случай, рассказанный Констанцей уже после смерти Моцарта:

> Эти квартеты имели разную судьбу в разных странах. Когда ныне покойный Артариа отослал их в Италию, ему их вернули назад, полагая, что «при гравировке для печати было сделано слишком много ошибок» [...]. Впрочем, и в Германии то тут, то там это сочинение Моцарта встречали не лучше. Покойный князь Грассалкович, например, распорядился однажды, чтобы музыканты его капеллы разучили и сыграли ему эти квартеты. Слушая, он время от времени вскрикивал: «Вы играете фальшиво», и когда его убедили в обратном, взял ноты и порвал их прямо на месте.*

Сложности испытывали, однако, не только дилетанты. Современник Моцарта Джакомо Готифредо Феррари в книге воспоминаний пересказал впечатления Паизиелло, который посетил Вену в 1784 году, встречался с Моцартом, слышал его музыку. В 1785-м он вернулся в Неаполь и партии моцар-товских квартетов получил по почте:

> Я попытался сыграть их с моими друзьями — дилетантами и профессорами, но нам удалось исполнить только медленные части, и даже их плохо. Я свел в партитуру некоторые части, в том числе фугу т С

а *КоЬЫпз Лаптоп Н. С.* Могап. ТЬе §ок!еп уеагз. Р. 144.

Ь Несколько анекдотов из жизни Моцарта, поведанных нам его вдовой // Моиарт. Истории

и анекдоты, рассказанные его современниками. С. 128.

о

СП

из первого квартета. Потом показал ее прославленному композитору Гаэтано Латилле, который, посмотрев на первую часть, сказал, что это совершенное произведение, но когда он начал изучать искусные комбинации и модуляции второй части и дошел до тактов, где начинается реприза, то бросил страницы на стол и воскликнул в экстазе: «Это самое великолепное музыкальное произведение, которое я когда-нибудь видел в моей жизни!»[0]

Колоритный рассказ примечателен не только из-за восторженной реакции Латиллы. Еще более существенно, что Паизиелло с друзьями, среди которых были консерваторские профессора, не справился с исполнением моцартовской партитуры, пытаясь одолеть ее «с листа». Посвященные Гайдну квартеты стали, по-видимому, первым циклом, который определил новый статус жанра, практически полностью утратившего свою прикладную функцию и связь с культурой

любительского домашнего музицирования. Они существенно превысили уровень сложности, типичный для ансамблевой музыки своей эпохи, и на долгое время остались островком в море более доступных и привычных произведений.

Ш1СШ и ет «Мйенгам, го—5 ярбятко 7771...»[ь] Смешные анаграммы из письма к аугсбургской кузине, подпись-перевертыш «Трацом» и анаграмма «Ро-матц» вместо «Моцарт» — все это примеры моцартовской словесной игры. Ротация букв, обыгрывание и вышучивание имен[0], стишки и рифмы, которыми пересыпаны многие его письма, — не что иное, как легкая и изобретательная «словесная эквилибристика»[11], присущая эпистолярному стилю Вольфганга с ранних лет. Гюнтер Георг Бауэр, посвятивший роли игры в жизни Моцарта специальное исследование, считает, что всевозможные игры со словом — в вопросы и ответы, в рифмы и буриме, а также поговорки, пословицы и скороговорки, разнообразные загадки, шарады, считалки, «учебные» стишки на немецком и иностранных языках — были в моцартовское время излюбленным развлечением в семье, в компании друзей, на светских вечерах[0]. Он обратил внимание на многие характерные места из писем Моцарта, которые несут отпечаток этой традиции. Словесные игры входили в тот богатейший арсенал разнообразных развлечений, которым Моцарт с огромным удовольствием и даже страстью предавался на протяжении всей жизни. Именно они в первую очередь дают повод для поисков аналогий с музыкальным творчеством.

Шестнадцатилетний Вольфганг заканчивает письмо к сестре в духе грамматических «перепутаниц», ожидая, что она сама правильно составит

а Цит. по: *ЯоЬЫт Ьапйоп Н. С.* Могап. ТЬе §оМеп уеаге. Р. 140.

Ь *Впе/еОА* II. 5.106. Правильно — Мангейм, 5 октября 1777 г.

с Моцарту был крайне неприятен, например, Якоб Алоиз Карл фон Лангенмантель,

руководитель музыкального дворянского общества в Аугсбурге, сын соученика Леопольда Моцарта, с которым он встретился в октябре 1777 г. Приставив к существительному, скрытому в фамилии (Мап1е1 — пальто) слово «короткий» (кигх — КиггепМап1е1), Вольфганг комически исказил его.

<1 *Алексеева И.* Предисловие// Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем. М.,

2006. С. 14.

ГО

0-

О
Ь-
го
О
С
о
*
о
я
н
о
о
р
О
о
я
н

предложения из набора слов. В переводе это может выглядеть примерно так: * Здорова будь, и новое мне поскорее напиши что-нибудь, Германии почта из еше не пришла. ОкЫа. Я обычно и как остаюсь Моцарт Вольфганг Милан 1771 ноября 12-го»[a] (в нормальном варианте: «Будь здорова, напиши мне поскорее что-нибудь новое. АскНо. Остаюсь, как и обычно, Вольфганг Моцарт. Милан 21 ноября 1772 г.»). Есть в письмах и другие места с такими же словесными перестановками. Бауэр сравнивает их с популярными детскими стишками «Добрый Шустер, господин день...» (вместо «Добрый день, господин Шустер...»)[b] По-видимому, Моцарту словесные головоломки доставляли огромное удовольствие, раз он продолжал посылать их отцу уже во вполне взрослом (двадцати одного года от роду!) возрасте во время парижского путешествия 1777— 1778 годов. Головоломки, конечно, стали сложнее: переставляются уже не слова целиком, а слоги разных слов, и возникают «кадавры»: «1сй кап ёезсйеи! (ёезсЬейез) шсЬ18 Ьеи18 (Неи1е) зсЬгеНэеп, бепп **1**сЬ Ье1з (Наше1) у6Ш§ аиз йеп ЫеЗ (Ып), бег кара (рара) йЫе е8 пнг шсЫ Мй88еп Рареп (ЬаЪеп)»[c] — что-то вроде «Я не могу написать разодня (сегодня) ничего сегумного (разумного), так как я совсем головял потелову (потерял голову). Импа (папа) не должен папеть (иметь) на меня обиду». Леопольда такие забавы в то время веселили мало, он не преминул поддеть сына: «Наверное, ты думаешь меня развлечь, когда присылаешь сотню дурацких шуток»[11]. Вряд ли Вольфганг действительно хотел развлечь отца, скорее всего в Мангейме, как и во время всей не слишком радостной и удачной поездки, он, комбинируя слоги и буквы,

старался сам себе поднять настроение.

Пожалуй, щедрее всего словесные шалости представлены в его письмах к *Ва.ч1е,* где все пестрит забавными рифмами, которые так трудно переводить на другие языки. Все эти «сеструха-страшнуха», «здоровы-коровы», «прелата-салата», «привет-штиблет»[6] наряду с лексическим озорством и «фекальными» остротами — те же игры со словом, что и в письмах к сестре и отцу. При том что стилистика писем к кузиночке отличается от языка в переписке с Леопольдом и друзьями, именно свободное обращение со словами, умение соединять и перекраивать их, легко и непринужденно рифмовать составляет некий общий знаменатель! Рохлиц упомянул о том, что Моцарт не только письменную, но и устную речь любил пересыпать стишками, не особенно заботясь при этом о правильном метре, и целые письма мог написать в рифму (имеются в виду, скорее всего, как раз письма к кузине)[8].

Моцартовская склонность к рифмам (а ему принадлежат и вполне законченные стихи) также имеет игровую подоплеку. На юге Германии и в Авст-

а Письмо от 21 ноября 1772 г. — *Bne/eOA* I. 8. 463.

Ь *Сшеп $ски$Хег, Негг Мог$еп...* ~ см.: *ВаиегС. С.* Могап. СШск, 8р1е1 ипс! ЬеЮепзсЬаО. 8. 255.

с Письмо от 26 ноября 1777 г. — *Bne/eOA* И. 8. 148. Разгадка «головоломки» дана Бауэром:

«1сЬ капп Неше тсЫз §е$сЬеке5 5сЬге1Ьеп, йепп 1сЬ Ып **уо1И§** аи$ ёет Наи$е1. Эег рара ти$$ е$ гтг тсМ уегйЪе1п» (у Моцарта иначе, менее правильно с точки зрения грамматики:

Пег рара тш$ е$ пнг шсЫ Шэе1 ЬаЬеп. — *И.* С, *П. Л.).*

с! Письмо от 4 декабря 1777 г. — *Bne/eOA* II. 8. 167.

е Все зарифмованные слова взяты из перевода Е. Байер: Вольфганг Амадей Моцарт. Пись

ма. М., 2000. С. 381-409.

Г Не случайно в академическом немецком издании письма к Ва§1е даны в обшем ряду, а не

упрятаны стыдливо в приложение. По этому пути пошли и переводчики-составители последнего русского издания писем: Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем. М., 2006.

§ *Рохлиц.* С.114—115.

рии широко бытовала игра наподобие нашей «чепухи»: один партнер произносит стихотворную строку, другой должен продолжить, зарифмовав ее, и предложить следующую, а к ней рифму придумывает уже третий, и так по кругу. Тот, кто спасует, платит штраф. В эту игру наверняка играли и в Зальцбурге. Бауэр находит ее следы, например, в письме Анны Марии Моцарт,

матери Вольфганга, к мужу, где прощальные пожелания она рифмует именно в такой манере[3]. Были распространены и другие стихотворные игры, например в «эхо», когда на вопрос нужно отвечать в рифму. Кроме того — игра в карты с *5uЬ$(anЦya* и *AcЦecˆa,* существительными и прилагательными, которые комбинировались в случайном порядке, или в «беседы», когда чередовались реплики на разных языках. Моцарт в одном из писем к сестре (начало июня 1770 года) имитирует как раз такую игру, перемежая немецкие и итальянские фразы. Позже, в письмах из Мюнхена (1780) он зашифрует в специально сконструированном абсурдном тексте слова «фаворитка» и «архиепископ»[6] — такие игры-шифры тоже имели хождение в то время.

Игры, в которые на протяжении жизни играл Моцарт, интересны отнюдь не только для описания его быта или анализа его личности. Они, конечно, существенно дополняют наши представления о том, как, собственно, протекала его жизнь, даже в самые напряженные и драматичные периоды не лишенная веселых развлечений. Он не только легко и непринужденно чувствовал себя в обществе, знал толк в разных — интеллектуальных, азартных, ролевых — играх. Его музыкальное мышление, которое, казалось, должно быть обусловлено какими-то совершенно иными законами, имеющими мало общего с миром развлечений и светских забав, тоже в очень существенной мере «подпитывалось» духом игры. Причем аналогия в данном случае не исчерпывается самой общей трактовкой искусства как игры духа, как свободной эстетической деятельности.

XVIII век культивировал особый род музыкальных игр — что-то наподобие лото: игроки могли «собирать» менуэт или другой танец из мотивов, написанных на специальных картах-таблицах. Лариса Гервер, опубликовавшая ряд таких игр, ссылается и на те, что традиционно приписываются Моцарту, — «Руководство, с помощью которого многие, даже не обладающие знаниями о музыкальной композиции, смогут сочинить контрданс (вальс) посредством всего двух кубиков» (1793, 1796)[c]. Принцип составления пьес несложен и остроумен. При помощи двух костей определялся номер такта, помещенного в специальную таблицу — первый, второй, третий и так далее для всего танца. Секрет состоит в том, как объясняет Гервер, что «кусочки», предназначенные для одной и той же функции (1, 2, 3 и т. д. такта), имеют одинаковую гармонию, так что, каков бы ни был «жребий», фрагменты легко приладить друг к другу.

Ясно, что такая музыкальная забава была предназначена для досуга тех, кто имел хотя бы начальные навыки игры на клавире.

Но, по большому

а *ВаиегО. С.* МогаП. ОШск, $р1е! ип(1 ЬекЗепБсЬаЙ. 5.259-260. Ор. ей. Стишки Анны Марии Моцарт тоже весьма «солены»: «Пока, мой милый, спи-уени, задницу на рот натяни, спокойной ночи, наложи в кровать, если захочешь» (Письмо от 26 сентября 1777 г. — *Впе/еСА* II. 5.167). Стоит ли удивляться лексическим вольностям Вольфганга? По-видимому, большинство аналогичных мест в письмах к кузине коренятся в распространенной в Зальцбурге игре.

Ь *Алексеева И.* Предисловие // Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем. С. 16—17. с *Гервер Л.* Музыкальные игры Гайдна и Моцарта, или Простой способ сочинять музыку, не зная правил. Учебно-игровое пособие. М., 2003.

КОМПОЗИТОР / *Мижиз Шепз*

О
РР
н
о
и
а,
о
рр
н

счету, в ней нет ничего принципиально отличного от уже упоминавшейся игры, в которой складывались карточки с существительными и прилагательными и на основе пар сочинялись небольшие рассказы — ею зальцбургская молодежь, судя по дневнику Шиденхофена, развлекалась очень часто[3].

Комбинаторика, лежащая в основе словесных и музыкальных игр, в моцартовское время проявлялась еще в одной специфической форме — *an comЬIna(ona,* описанной в трактатах преимущественно немецких теоретиков и имеющей непосредственное отношение к композиторскому творчеству. «Искусство комбинаторики» тогда воспринималось как одно из проявлений старинных связей музыки и математикиь. Его сфера — способы работы композитора с мелодическими фигурами. В трактате Кристиана Циглера «Введение в музыкальную композицию» (1739) полсотни страниц (81—128) исписано мелодическими и ритмическими вариантами мотива, составленного из звуков С-биг'ного трезвучия. 24 пермутации (перестанови!) четырех звуков (с-б-е-1) приведены Йозефом Рипелем. Гервер сравнила способы преобразования мелодической ячейки с полифонической техникой (ритмическое увеличение, уменьшение, удвоение) и даже «серийными» модификациями

(ракоход, инверсия, ракоход инверсии)[0].

Пожалуй, ни у кого из композиторов XVIII века комбинаторноигровое начало не реализовалось столь разнообразно, как у Моцарта, — и в обычной жизни, и в литературно-эпистолярном стиле, и в творчестве. Конечно, говорить о прямых параллелях между играми и музыкально-композиционным мышлением вряд ли возможно. Но некоторые, иногда даже весьма определенные аналогии все же имеются.

Оригинальный и остроумный игровой прием находим, например, в моцартовских вариациях на тему арии из оперы Глюка «Пилигримы из Мекки» (КУ455, 1784). Музыкальная «ситуация» явно развертывается на игровом поле. Воспроизводится эффект детской считалки, в которой участников игры ожидает одинаковый результат — «выйди вон», или словесной игры, описанной в журнале «Приятное времяпрепровождение» за 1757 год[й]. Игроки должны повторять одну и ту же фразу, присоединяя к ней новые продолжения. Так и здесь, но как бы в «ракоходе» — начальная фраза повторяется четырежды и каждый раз ее последний звук гармонизован по-разному (Б, Б-5, Б-П, ББ). На сходно сформулированные, но разные «вопросы» дан одинаковый ответ — один и тот же пассаж, приводящий к тонике:

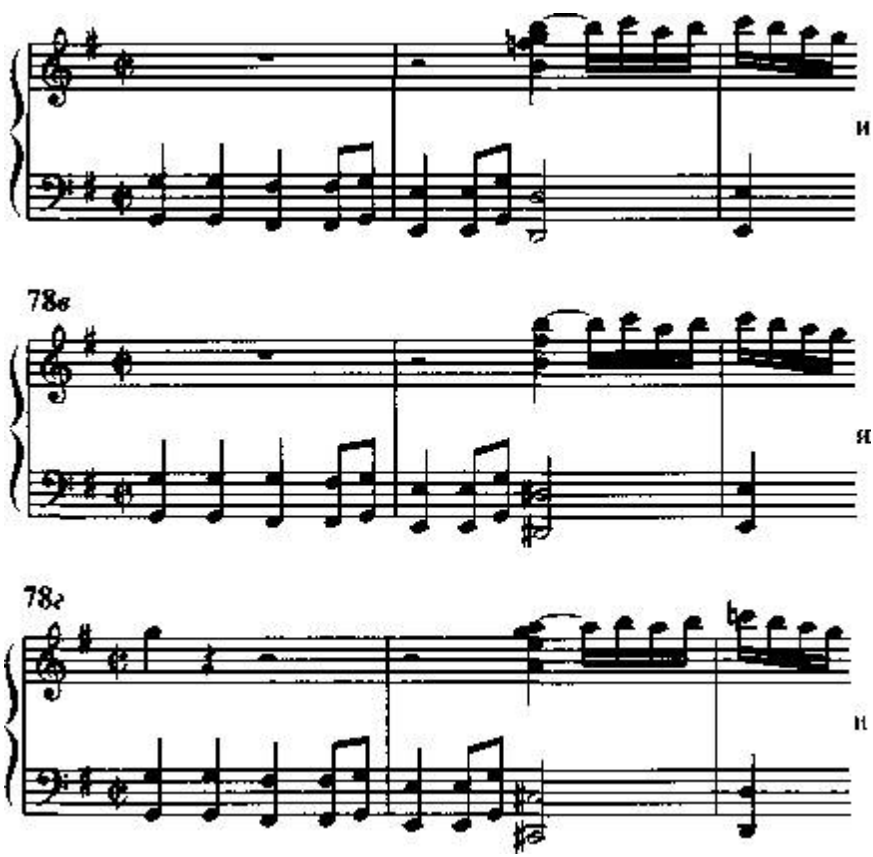


а *ВаиегС. С.* МогаП. ОШск, $р1е! ип<3 ЬеМепзсНак. Ор. ск. $. 259.

Ь Приоритет в открытии этой темы в XX веке принадлежит Л. Ратнеру *(Катег* Г. Агз сотЫпаюпа: СЬапсе апд СЬоюе т ЕЛЫеетк-Сепшгу Ми$1с // ЗшсНез т ЕщЫеетЬ-Сепшгу Мшю. Ь., 1970. Р. 343-363; Оаздс тиыс. Ехргеззюп, Рогт, ап<3 51у1е. МУ.. Ь 1980). В России эту тему исследовала Л. Гервер: (Аг$ сотЫпаюпа в музыке Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля. Сб. тр. РАМ им. Гнесиных, вып. 135. М, 1996. С. 68-77. с *2ле%1егСк. С.* Ап1екип§ гиг тизУсаИзсНеп Сотрозкюп. М$. 1739; *МереМ.* Огипс1ге§е1п дег

ТопопЗпип§ шзˆетеш. Ргапккт & ГЫргщ, 1755. См. об этом: *ВатегЬ.* С1аз$1с тиыс. Ехргезыоп, Рогт, апб $1у1е. Р. 98—99; *Гервер Я.* Агз сотЫпаюпа в музыке Моцарта. С. 69.

<3 *ВаиегС. С.* МогаП. ОШск, 5р1е1 ипё Еек&шсЬаЙ. Ор. ск. 5. 258.



Сам Моцарт имитировал такую же словесную игру в одном из писем к Наннерль:

> Я надеюсь, ты себя хорошо чувствуешь, моя милая сестра. В тот вечер,

моя милая сестра, когда ты получишь это письмо, моя милая сестра, моя опера будет идти на сцене. Думай обо мне, моя милая сестра, и вообрази себе, моя милая сестра, что ты ее, моя милая сестра, тоже видишь и слышишь.

Еще одну забавную аналогию рождает главная тема клавирной Сонаты КУ280/189е. Мотивы, из которых она состоит, контрастны, но это не привычный для главный партий парный контраст aЬ — aЬ, а целая россыпь фрагментов разных и по фактуре, и по стилистике. В 13-тактовой теме фактура меняется 8 раз, порой — буквально в каждом такте, что для сонатной темы почти невероятно. Менуэт (т. 1—2) сменяется чувствительным «стилем» (т. 3—6), затем — виртуозный пассаж (т. 7), синкопированные «вздохи» (т. 8), фрагмент танцевального аккомпанемента, невесть как оставшегося без мелодии (т. 9), и повтор последних трех фигур. Словом, сплошные «швы» и «склейки». К тому же форма периода (если сопоставить ее с

образцовым метрическим периодом), неординарна. В первом предложении (все — на тоническом органном пункте) удвоены функции 3-го и 4-го тактов. Второе и вовсе начинается как бы с 6-го, кульминационного такта, за которым следует пятый и седьмой. Итого —123434657657 8. В такой комбинаторной дерзости явно ощущается некий игровой подтекст. Чем не игра в *5>иЬмапИ\а — Афесйуа,* в которой карточки с существительными и прилагательными присоединялись друг к другу в случайном порядке, что наверняка создавало немало смешных и неожиданных сочетаний. Напоминает начальная тема и о тех менуэтах, которые можно было сложить по таблицам музыкальных игр. Правда, результат с точки зрения правильного танцевального периода явно неудачный: все наперекосяк, как будто бы неумелый игрок не разобрался в таблицах, выбрал не те такты и неправильно соединил их.

го
тГ
а.
О
н
З
со
О
с
о
и
о
и
н
о
Он
о
д
н

Главная тема Р-йиг'ной сонаты КУ 332/300к (Пример 79) — одна из типичных многомотивных моцартовских тем. При этом, как и обычно у Моцарта, несмотря на всю свою фактурную и стилистическую пестроту, она великолепно выполняет свою роль в Сонате, а именно — является источником всего тематизма части. Она и сама, если вслушаться, имеет всего три самостоятельных мотива (в примере — *а, Ь, с),* остальные фигуры — их производные. В дальнейшем в свои права как раз вступает *ап сотЬпаЮпа.* Тема побочной партии скомпонована из ракохода мотива *а,* фигурации (вариант *Ь)* и ракохода мотива *Ь.* Даже

связующая партия только на первый взгляд выдержана в общих формах движения. В мелодии, складывающейся из вершин фактурных фигурок, слышны все те же мотивы из главной партии — *Бас:*



Эта Соната — лишь один и, может быть, далеко не самый изысканный пример реализации Моцартом искусства комбинаторики. Детально прослеженные Рихардом Розенбергом мотивные связи в клавирных сонатах Моцарта, тонкий анализ сонат КУ ЗЗО/ЗООЬ и 333/315с, осуществленный Л. Гервер[а], подтверждают, что изобретательность и свобода, с которой композитор превращает мелодические мотивы в фактурные фигуры, преобразуют и варьируют их, создавая ощущение исключительной цельности и единства композиции на первичном звуковом и интонационном уровне, буквально не знали границ. В конечном счете, по-видимому, у страсти композитора к словесным головоломкам, перестановкам букв и слогов и у его *an comЫnaЮna* в музыке — одна и та же природа. В обоих случаях — сходные приемы: инверсии и ракоходы, пермута-ции и комбинации. То, что в словесной игре — не более чем забава, в творчестве приобретает иной — музыкально-композиционный — смысл.

«В понедельник на карнавале наша маскарадная компания дала представление в Редутен-зале. ... Моя свояченица была Коломбиной, я — Арлекином»[ь]. Дух

а *Во$епЬег% Я.* 01е ЮаугегеопаГеп Мохап; *Гервер Л.* Клавирные сонаты Моцарта № 10

(КУ 330) и 13 (КУ 333). Опыт интерпретации // Инструментальная музыка классицизма. Вопросы теории и

исполнительства. Науч. тр. МГК им. Чайковского. М., 1998.

Ь Письмо от 12 марта 1883 г. — *Bne/eCA* III. 5. 259.

арлекинады, веселых розыгрышей и проказ был присущ Моцарту в не меньшей степени, чем глубина переживаний и серьезность мысли. В переписке, повседневном общении они постоянно давали о себе знать даже тогда, когда жизненные обстоятельства к ним вовсе не располагали. Резкие переходы Моцарта от задумчивости к веселью отмечали многие его современники. Рохлиц, например, вспоминал, как Моцарт, пребывая в состоянии беззаботной радости, подошел к окну и, перебирая пальцами по подоконнику, как будто играл на клавире, погрузился в размышления, а потом буквально с пол-оборота, с совершенно иным, серьезным настроением, включился в разгоревшуюся в комнате дискуссию о церковной музыке[8]. Рассказу Рохлица в этом случае, по-видимому, можно доверять, есть немало и других свидетельств, подтверждающих: шутка и серьезное у Моцарта непринужденно соседствовали. Вспомним хотя бы анекдот о сочинении *Ке§еШа11*-трио КУ496 во время игры в кегли или о том, что, как упоминал Ниссен, ряд эпизодов «Дон Жуана» Моцарт написал в Праге в саду Душеков, где компания развлекалась той же забавой[ь].

Некоторые события такого рода из моцартовской биографии дают повод для непростых вопросов. Самый яркий пример — окончание работы над «Музыкальной шуткой» КУ522, датированной 14 июня 1787 года, — всего через семнадцать дней после смерти отца. В литературе такое близкое соседство шутливо-пародийного произведения с горестным событием вызывало противоречивые оценки, вплоть до толкования «прощания с отцом» во фрейдистском ключе. Однако исследования автографа, проведенные Тайсоном, показали, что большая часть «Музыкальной шутки» была задумана и записана Моцартом явно значительно ранее того момента, когда он получил известие о смертельной болезни отца[c]. Так что комедийную сторону сочинения можно с легким сердцем освободить от разного рода «демонических» домыслов.

В пьесе прочитывается целый музыкальный сюжет: фальшивят то валторнисты, то скрипач, запутавшись в каденции, то все вместе, закончив выступление откровенным «ляпом». За пьесой утвердилось название «Секстет деревенских музыкантов». Вряд ли, конечно, в самом деле имелся в виду ансамбль именно деревенский. Гораздо более близкий адрес для пародии — самодеятельные городские ансамбли, исполнявшие серенады на открытом воздухе. В июне 1778 года Леопольд Моцарт, не скупясь на язвительные замечания, описал сыну сценку из зальцбургской жизни, в которой угадываются контуры будущей «Музыкальной шутки». Компания любителей под руководством графа Чернина вознамерилась поздравить с именинами графиню Лодрон. Сами сочинили музыку, сами сыграли. И первое, и второе у Леопольда вызвало град критических насмешек, в общем *«Ик — пук (стыд-срам)* до самых небес! [...] Увы, увы! течь по всем швам...»[11] Даже в том, какую нелепую каденцию изобретает амбициозный скрипач в моцартовской «Шутке», можно увидеть забавную перекличку с ироничной характеристикой, данной Леопольдом Чернину, первому скрипачу зальцбургской компании любителей — «удивительный солист!».

КОМПОЗИТОР */ Ми51си5 Шепз*

а *Рохлиц.* С. 114—115.

Ь Л'шел *С. N.* *уоп.* **Вю§гарЫе V/. А. МогагГ§. 8. 561.**

с *Ту$оп.* Р. 236. Тайсон установил, что Моцарт начал работать над сочинением не позднее 1785 п, и тем самым замысел его едва ли имеет прямую связь с болезнью и смертью Леопольда Моцарта.

Письмо от 12 июня 1778 г. — *Впе/еОА* II. 8. 374—375.

б

Г-'

ГГ

Т*-

О

Д

н

о

о.

о

д

н

Этот опус Моцарта скрывает и другие пародийные нюансы. «Шутка» — своеобразная *ттта шттагит* того, как не следует писать музыку. Хотя Моцарт так и не осуществил своего намерения написать трактат об искусстве композиции, зато сочинил музыкальный «антитрактат», где о правилах можно судить от противного. Прав Аберт: главная цель пародии не музыканты, исполнявшие этот секстет, а подразумеваемый автор[2]. Первая часть только с большой натяжкой может считаться нормальной сонатой — по крайней мере, в том плане, как ее обычно трактовал сам Моцарт: слишком примитивен тематизм с назойливыми буквальными повторами мотивов (уж для кого-кого, а для Моцарта такая банальная монотонность была абсолютно неприемлемой), слишком много статики, слишком неумело развитие. Больше всего ошибок, пожалуй, в гармонии. Чего стоит неожиданная двойная доминанта (в т. 12): тут как будто начинается связующая партия, но почему-то вновь «заворачивает» в тонику, да еще с диковато звучащими параллельными квинтами. Или неумелые, прилепленные друг к другу «концертмейстерские» модуляции в разработке, состоящие из субдоминанты, доминанты и новой тоники — все это выглядит так, словно аккомпаниатор подыгрывает распевающемуся певцу. Менуэт (II часть) тяжеловесен и нарочито помпезен; трио, напротив, практически не содержит никаких музыкальных идей, зато отменно растянуто и состоит сплошь из фактурных «общих мест». Начало медленной части содержит еще одну гармоническую несуразность: при общей тональности С-йиг оно почему-то звучит в О-йит. Ну а лабиринт из модуляций, устроенный Моцартом в разработке Айафо саШаЬИе, и вовсе напоминает музыкальную иллюстрацию к одному из моцартовских писем. В Аугсбурге осенью 1777 года судьба свела его с композитором Фридрихом Хартманом Графом. Моцарт участвовал в исполнении его флейтового Концерта, где играл партию первой скрипки. В письме к отцу он дал ему следующую оценку:

> Не очень хорош на слух. Не естествен. Он слишком часто маршрует

по тональностям--плюх (Р1итр); и все это без тени мастерства.

После исполнения я весьма сильно его превознес... В конце концов бедный человек довольно много потрудился и весьма основательно учился[ь].

Такими же «плюхами», гармоническими шатаниями без толку и проку напичкана и медленная часть моцартовской «Шутки». 13 тактов разработки (т. 24—36) «маршируют» по тональностям (точно в соответствии с вердиктом Моцарта) «без тени мастерства»: отклонения топорны и нарочиты, а эллипсисы, по-видимому, — как раз то, что должно выдавать ученость «бедного композитора». В финальном рондо к гармоническим перегибам прибавляются попытки продемонстрировать контрапунктическое мастерство. Сам Моцарт в клавирном Концерте КУ459 1784 года (кстати, как и «Шутка», написанном в тональности Р-йиг), показал, как ученое фугато может вписаться в финальное рондо, невероятно усложнив его композицию. А вот как «не может», он как раз изобразил в финале «Музыкальной шутки». От фугато, собственно, осталось немногое: имитация скромной трехтактовой темы

а *Аберт* II, 1. С. 370. Ученый остроумно описывает гипотетического композитора-неумеху,

его фрагментарные знания по теории композиции.

Ь Письмо от 14 октября 1777 г. — *Bne/eOA* II. $.56.

со

г*-)

с одним, а потом двумя удержанными противосложениями — простенько, без малейшего намека на вертикальные перестановки.

Итак, если судить по «Шутке», неумелая и дурно сделанная композиция для Моцарта — это: примитивный тематизм и топорное его развитие, неуместные полифонические потуги и нелогичность гармонического плана, в котором в равной степени нехороша как совершенная банальность, так и нелепая вычурность.

Более тонкую пародийную интригу можно угадать во флейтовом Квартете КУ298 А-биг. Вплоть до 1930-х годов считалось, что он был написан в Париже в 1778-м и предназначался, как и остальные три флейтовых квартета, для голландского музы канта-любителя де Жана. Сен-Фуа первым предположил, что Квартет — продукт более позднего времени (1786—1787 годов), так как он выдержан в духе *ОиаПюгх й'атх сНа1оˆиё,* которые как раз в то время вошли в Вене в моду[3]. В таких квартетах использовались заимствованные темы. Предположение Сен-Фуа оказалось верным, и сейчас именно его датировка КУ298 считается общепринятой. Моцарт, видимо, сочинил этот Квартет для музицирования в доме своего друга Жакина. В Квартете использованы чужие мелодические источники, которые теперь опознаны. Начальные такты темы

вариаций (I часть) сходны с песней Ф. А. Хоффмайстера «К природе», трио менуэта — переработка старинной французской песенки «Есть башмаки, башмаки, Бастьен» (*// а йез Ьопех, йех ЬоНех, ВазИеп),* тема финального рондо заимствована из оперы Паизиелло «Великодушные соперники» (Неаполь, 1786)[ь].

В самом по себе жанре *Оиашогх й'шгз сИакциё* нет ничего заведомо пародийного или юмористического. Однако среди квартетов такого рода мо-цартовский занимает особое место. Причин тому несколько. Обращает на себя внимание то, какую ремарку композитор предпослал финальному рондо: *Коп-Шаоих. АИе§геПо $га&озо, та поп Тгорро ргехЮ, регд поп (горро айа%ю. Сох1-сох1-соп тою %агЪо ей ехргехх 'юпе.* Уже в первом слове — насмешка над французской орфографией. А дальше ироничное обозначение темпа и характера: «Грациозно, не слишком скоро, однако и не слишком медленно. Так-сяк — изящно и с выражением». Шутливый тон доминирует и во всем произведении, странно простом и незатейливом, особенно если учесть, что написано оно уже после того, как окончены сложнейшие квартеты, посвященные Гайдну, клавирный Квинтет (с духовыми) и оба клавирных квартета. Конечно, можно предположить, что такая простота — следствие предназначения КУ298 для любительского музицирования. Однако изысканное и оригинальное *Ке§еШа11*-трио, написанное для той же компании, собиравшейся в доме Жакинов, делает это предположение маловероятным. Значит, речь идет о стилизации и, скорее всего, пародийной. Именно к такому мнению пришел Эйнштейн, прямо указав и на объект пародии — квартеты Камбини[1].

Джузеппе Мария Камбини был исключительно плодовитым композитором. Итальянец, он в начале 1770-х годов осел в Париже, где сделал блестящую карьеру, опубликовав около 600 инструментальных опусов. Среди них и 149 струнных квартетов, причем большинство (*}иашог$ й'а/гх йгаЮ^иё.* Моцарт

а *5аШ-Ро1х С. с!е.* 1)п риа^иоге “сТанз д1а1о§иё” с!е МогаП // ВиИеНп ёе)а $омё1ё Ргавдайзе ёе

Ми8Юо1о§1е Ок1. 1920. Р. 59. Цит. по: *РоЬапка* У. Мнлтоп // ЫМА VIII, 20. Вё. 2. 8. VIII.

Ь 1Ы ё.

с *Эйнштейн.* С. 181.

Ох

т

тг

а

о-

О

Н
5
со
О
С
о
о
да
н
о
<и
Он
о
да
н

познакомился с Камбини в Париже у Легро, причем успел тут же подпортить отношения. В беседе с Камбини он упомянул, что слышал его Квартет в Мангейме, и наиграл начало, потом, по просьбе гостей, увлекшись, продолжил, но уже по-своему, импровизируя. «Камбини был вне себя, — отчитался Моцарт в письме отцу, — он не мог сдержаться, чтобы не воскликнуть “Что за голова!” *(()1e$1a ё ипа §гап Теша)*. Но это ему не понравилось»[3]. Моцарт считал, что парижские неудачи во многом были связаны с интригами Камбини. Могла ли эта ситуация напомнить о себе спустя восемь лет? Вряд ли. Но то, что сама разновидность квартета с заимствованными мелодиями, равно как и легкий и непритязательный стиль Камбини, не утруждавшего себя композиционными изысками, представляла для Моцарта явление внутренне чуждое, — очевидно. Ни до, ни после он не написал ничего подобного флейтовому Квартету КУ298. Никогда, даже в детские годы, его вариации не были такими лаконичными, если не сказать простецкими, менуэт — таким танцевально «квадратным», а финальное рондо — таким скромным по размеру и малоконтрастным.

Музыкальная пародия, по словам Рохлица, была также одной из излюбленных форм моцартовской импровизации. Он мог с ходу изобразить на клавире, например, длинную оперную сцену в манере известного певца. Одну из таких бравурных сцен Рохлиц, по-видимому, слышал, так как описание его весьма детально и красочно:

> Она представляет собой мастерски состряпанную и, на поверхностный

взгляд, весьма серьезно задуманную композицию на основе излюбленных штампов господ Алессандри, Таццаниги и иже с ними.

Текст также написан самим Моцартом. Он составлен из напыщенных или безумно цветистых фраз и восклицаний, которые итальянские либреттисты имеют обыкновение наваливать в кучу — пошлый бисер, нанизанный самым смехотворным образом. Воуе, аЫ боуе $оп ю? («Где, ах, где я?») — приблизительно так вопрошает благородная (более или менее) принцесса. ОН Ою! цieМа репа! Орппсе... О 5оПе... ю кето... ю тапсо... ю того... О бо1се топе... («Мой бог, о эта боль! О принц... О моя доля... я дрожу... я пропала... умираю... О сладкая смерть...») В этом месте, как гром среди ясного неба, раздается столь же шумный, сколь неуместный аккорд, и красавица, содрогнувшись, поет: АН, циа1 сопШМо... ЬагЬаге МеИе... ггабйог... сатефсе... («Ах, какое препятствие... жестокие звезды... предатель... палач...») И в таком духе пьеса все продвигается по рытвинам и ухабам 1тропепйо, соИа рапе, ыЬгапйо, пп/ог-щпёо, зтопапбо и т. д., спотыкаясь о бесконечные кочки и коряги[6].

Этот случай заставляет вспомнить арии из его зингшпиля «Директор театра», который принадлежит к распространенной в XVIII веке разновидности комической оперы — опере-пародии на театральные нравы[c]. Одна из певиц, мадам Херц (ее играла Алоизия Ланге), на прослушивании у импресарио исполняет арию *1amen(o,* выдержанную в духе оперы хепа. Сама по себе ария, правда, ничего

а Письмо от 1 мая 1778 г. — *Bпе/eCA* II. 5. 346.

Ь *Рохлиц.* С. 118.

с «Директор театра» был исполнен в Оранжерее дворца Шёнбрунн 7 февраля 1786 г. в паре с оперой ЪиГГа Сальери «Сначала музыка, потом слова» (либр. Дж. Б. Касти), в которой разработан сходный сюжет из театральной жизни.

комического не содержит, в ней две контрастные части: первая чувствительная, вторая — более динамичная, с бравурными колоратурами. Пародийный оттенок ей придает сценическая ситуация: сразу же после патетических восклицаний героини, оплакивающей расставание с возлюбленным, супруг певицы начинает обсуждать финансовые условия контракта.

Дружбе и тесному общению Моцарта с семейством Жакинов обязаны своим появлением несколько терцетов и канонов, предназначенных для исполнения в тесном кругу. Самый знаменитый из них — шуточный ансамбль «Ленточка» КУ441 (ок. 1783), в котором рукой композитора проставлены имена персонажей: Констанца (сопрано), Моцарт (тенор), Жакин (бас). Поводом для его создания послужил забавный эпизод, пересказанный Абертом вслед за Яном. Жакин, зайдя к Моцартам, пригласил их на прогулку. Констанца захотела надеть ленту,

подаренную ей мужем, не смогла ее найти и обратилась к Вольфгангу словами из венской песенки: «Муженек, где ленточка?» Друзья занялись поисками, Жакин, обнаружив ее первым, начал дурачиться, под ногами путалась собака, так что все превратилось в настоящую буффонную сцену. Жа-кину, как считается, принадлежит идея превратить забавный эпизод в комический терцет на венском диалекте[8], что и было осуществлено будущим автором «Свадьбы Фигаро» со всем блеском ансамблевого мастерства.

Шуточные вокальные каноны — еще один род музыкальных дружеских развлечений. Их тексты писал или придумывал на ходу сам Моцарт, причем порой в духе писем к аугсбургской кузине[6]. Откровенно хулиганские слова в шестиголосном бесконечном каноне КУ231/382с вносят дополнительный акцент в один из древних жанров народной песенной полифонии, и сам по себе органично связанный с игровым началом. Мелодия канона начинается с солидного «ученого» мотива, но удерживается в такой стилистике недолго, скатываясь в сферу веселой буффонной скороговорки. Такие же канонические шутки Вольфганг практиковал и раньше. Одну из них он описал отцу в послании из Аугсбурга:

> Патер Эмилиан, чванливый осел и пустоголовый остряк... захотел по

любезничать с кузиной. А она — с ним. Наконец, когда он опьянел/а это случилось скоро / он решил помузицировать. Он спел канон, и я сказал, что ничего более прекрасного в своей жизни не слышал и мне жаль, что я не могу подпеть, так как от природы не могу правильно интонировать. «Делать нечего», — сказал он. Он начал, я вступил третьим, но совсем с другим текстом в адрес П[атера] Эмилиана: «О ты, черный, поцелуй меня в зад» зоПо уосе моей кузине. Мы смеялись целые полчаса[c].

Не исключено, что сочетание грубых стишков и затейливой контрапунктической формы, заставляющей непристойные слова звучать снова и снова в разных голосах, обладало для Моцарта особой игровой притягательностью. Своя приватная история есть и у шуточного четырехголосного канона *ЫеЬег РгеуШаййег* КУ 232/509а (лето 1787 года). В тексте упомянуты имена и прозвища:

а *Аберт* II, 1-С. 64.

Ь В 1804 г. издательством Брейткопфа и Гертеля моцартовские каноны *1еск ткИ* /ш *АпсН* («Оближи мне задницу») КУ 231/382с, например, был опубликован с другим текстом */,ток ипз $ет* («Дайте повеселимся»), с Письмо от 17 октября 1777 г. — *Bпе/eCA* II. 8. 70—71.

тг
а.
О
н
5
го
О
С
2
о
о
03
н
о
<и
о*
о
03
н

> *Милый Фрайштедтлер, милый Гаулимаули, милый Штахельшвайн, куда вы идете? К Финта или Скультетти? Куда? Эх, ни к одному из них — господин фон Лилиенфельд идет к Кичу, не Фрайштедтлер, не Гаулимаули, не Штахельшвайн, а фон Лилиенфельд.*

Кто эти люди? Франц Якоб Фрайштедтлер, он же Гаулимаули, — земляк Моцарта, бравший у него уроки композиции в 1786 году. Его имя встречается в письме Моцарта, где описана поездка из Вены в Прагу. В дороге компания развлекалась тем, что придумывала всем забавные прозвища. Жакин получил имя Хинкити-Хонки, Моцарт — Пункititити, Констанца — Шабла-Пумфа, кларнетист Штадлер — Начибиничиби, Фрайштедтлер — Гаулимаули[3]. Штахельшвайн («Свиная острота») — еще одно прозвище Фрайштедтлера, взятое из небольшого моцартовского наброска карнавального фарса, где этот персонаж получает письмо с сообщением о смерти отца и богатом наследстве[b]. Там же встречается и имя придворного советника Фердинанда фон Скультетти. Генерал-майор Йозеф фон Финта — один из подписчиков на моцартовский абонемент из трех концертов 1784 года[c]. Трудно сказать, почему в шуточный канон и сценарий фарса (по-видимому, сочиненный и разыгранный в то же время) попали именно эти персонажи. Наверное, в компании друзей они были объектом подтруниваний и насмешек, как и в случае с тенором Иоганном Непому-ком Пайерлем. Его баварский акцент подтолкнул Моцарта к созданию канона КУ 560а *О ди езеШафег*

РегеН («О ты, Пайерль, глупый как осел», 1788).

Излишне, наверное, уточнять, что фарсовый характер этих забав в форме канона ни в малейшей мере не сказывался на качестве композиционной техники. Случай, рассказанный Рохлицем, отсылает нас к произведению того же рода, которое, к сожалению, не сохранилось, но описано так детально и наглядно, что позволяет поверить в эту историю и в очередной раз восхититься не знающим границ мастерством Моцарта. Во время визита в Лейпциг (20—23 апреля и 8—17 мая) он несколько раз посетил семью Иоганна Фридриха Долеса, кантора церкви Св. Фомы, ученика И. С. Баха и учителя Рохлица. Когда подошло время прощаться, хозяин попросил Моцарта оставить на память хотя бы строчку, написанную его рукой. Тот потребовал лист нотной бумаги:

> Получив, он разорвал его напополам, сел и стал писать — самое большее пять или шесть минут. Затем он вручил одну половинку листа отцу, а другую сыну. На первом был записан трехголосный канон длинными нотами, без подтекстовки. Мы спели по нотам, канон был превосходный, полный щемящей душу грусти. На втором листке также был трехголосный канон, но записанный восьмушками и тоже без слов. Мы спели и его; канон был веселым и очень потешным. Только после этого заметили, что их можно спеть вместе, и тогда все будет звучать на шесть голосов. Это привело нас в восторг.

— Теперь слова! — сказал Моцарт и написал под нотами на первом листе: ГеЬе(VюИ1, тг зеНп ипз тейег («Прощайте, но мы увидимся вновь), а на втором: Неи11 посН §аг те аде]УеШег («Ну поревите, как старые

а Письмо от 15 января 1787 г. — *Bne/eCA* IV. 5. 11.

Ь Текст сценария см.: *Bne/eCA* IV. $. 167. с *Ouptn$A*. УоптоП // NMA III, \\$г. 10. 5. XII.

бабы»). Теперь мы должны были пропеть канон вновь, и невозможно описать, что за смехотворное и в то же время глубокое, вплоть до яростной решительности — а вместе с тем, наверное, возвышеннокомическое — действие он произвел на нас всех. И, если не ошибаюсь, произвел и на самого Моцарта. А затем, с несколько диковатым выражением лица, он внезапно произнес: «АсНеи, дети мои!» — и был таков[0].

«После Моцарта [...]я слышал множество великолепных выступлений — но ничто даже близко не напоминает его неистощимое остроумие»[ь]. Об изобретательных, остроумных, артистически непринужденных импровизациях Моцарта на клавире написано немало. Импровизация была для него, по-видимому, тем полем, на котором фантазии давалась полная

воля. Моцарт легко играл «из головы» не только прелюдии, каденции в концертах, но и фуги, сонаты, и, конечно, вариации. Последние были жанром, наименее регламентированным какими-либо правилами. Они в меру просты и доступны для публики, эффектны и потому привлекательны для пианиста-виртуоза, интересны и затейливы для композитора, так как требуют изрядной фактурной и ритмической изобретательности, умения сказать одно и то же по-разному.

Клавирные вариации Моцарта изобилуют многочисленными игровыми приемами и игровыми «фигурами»[0]. Это мелодические мотивы, ритмические или гармоническим последования, фактурные ячейки, которые приобретают особый смысл, выделяются на общем фоне, создают неожиданные повороты в музыкальном развитии, вызывая ассоциации с реальными игровыми ситуациями. Такие фигуры можно обнаружить, конечно, отнюдь не только в вариациях и не только у Моцарта. Но вариации в этом отношении — своеобразная лакмусовая бумага: тема определяет многие качества всех последующих вариаций, а значит, любое нарушение, любой оригинальный штрих, придуманный композитором, выделяется более ярко, чем в других формах.

Часто встречаются, например, приемы, которые создают эффект диалога — обсуждения, спора, перебранки, внося в несколько статичный по своей природе жанр вариаций броскую театральную действенность и заставляя вспомнить о стилистике итальянской оперы Ьий'а. Могут возникать своеобразные ансамблевые сценки с забавными репликами-вторами, дуэт «разногласия» спорщиков, которые перебивают друг друга или высказывают противоположный взгляд на один и тот же предмет. В создании своего инструментального театра Моцарт использует как чисто клавирные приемы (типа переброски рук, резкой смены регистров, больших скачков), так и имитацию игры оркестровых групп, контрастов ШШ—во1о, перекличек инструментов.

Еще одна плоскость, в которой проявляла себя игровая логика, — музыкальная форма. Для композитора превращение цепи строгих вариаций в некое логически скомпонованное целое всегда представляло собой проблему. Афористически кратко и четко ее сформулировал Виктор Цуккерман: «Сонатной форме надо следовать, тогда как вариационную форму приходится преодолевать»[11].

а *Рохлиц.* С. 112—113.

Ь Там же. С. 117.

с Термин «фигура игровой логики» и описание ряда таких фигур принадлежит Е. Назай-

кинскому. См.: *Назайкинский Е.* Логика музыкальной композиции. М., 1982. С. 219—227. д *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма: Учебник. М., 1987. С. 9.

го
а.
О
Н
5
со
О
С
2
О
о
и
н
о
а >
Р
Он
о
рр
н

Иными словами, для того, чтобы фигурационные вариации стали полноценной композицией, требовалось выстроить их особым образом — так, чтобы форма приобрела целостность и законченность. Способов было несколько. Самый простой — повторение темы в конце цикла — знак окончания, оно же — возвращение к началу, как в пушкинской «Сказке о рыбаке и рыбке»[3]. Еще один широко распространенный прием — трехчастность как форма второго плана (в ряду мажорных вариаций, например, выделяется одна или несколько вариаций минорных, после чего снова следует возврат к мажору). Типичные средства организации вариационного цикла, равно как и принципы варьирования, принадлежали к неписан-ным правилам музыкальной практики. Следуя им, возникли сотни произведений в сольной музыке для разных инструментов, ансамблей и оркестра. Моцарт в этих случаях чаще всего «играл по правилам», но вносил в них собственные оригинальные нюансы. Он, например, в отличие от своих современников, часто включал в цикл медленные вариации и быстрые финалы, превращая его в некое подобие сонатного. Помимо орнаментации темы он любил вводить в вариации новые мелодии. Встречаются у него и другие

оригинальные детали, связанные с игровой логикой. Яркие примеры дают вариационные циклы внутри клавирных сонат А-Фдг КУ331/3001 (1783) и Б-йиг КУ284/205Ъ (1775).

Первая из этих сонат — в целом самый необычный моцартовский сонатный цикл. Ни одна из его частей не написана в сонатной форме. Вместо традиционного сонатного А11е§го КУ33 1/3001 открывают вариации — единственный раз во всем сонатном творчестве Моцартаь. Трудно представить себе форму, менее подходящую для этой цели. Положение «спасает» одна, но очень существенная деталь. В первой вариации появляется фактурный и динамический контраст, которого не было в теме: тихое начало и громкое продолжение с характерными «турецкими» репетициями-барабанчиками в басу. Новые детали такого рода в вариациях возникать, конечно, могли, но, как правило, их присутствие ограничивалось одной вариацией. В А-Фдг'ной Сонате фактурнодинамическая деталь получила свою линию развития, свою «судьбу», создала, пусть и до некоторой степени условную, оппозицию теме. Репетиции-барабанчики, динамический контраст двух предложений начального периода появляются и в последующих вариациях, в результате чего композиция как бы расслаивается. Существуют вариации «на тему», а кроме того — вариации «на первую вариацию», и они соответствующим образом группируются:

А Ь Ы а1 а2 Ъ2 Ь3

Тема 1 вар. 2 вар. 3 вар. 4 вар. 5 вар. 6 вар.

на 1 вар. на тему _ на 1 вар. _

В линейную повествовательную логику вариаций вторгается типично игровая ситуация соперничества, спора, хотя и поданная всего одной деталью. Эта деталь создает неожиданный и одновременно ожидаемый эффект: в вариациях, ставших первой частью сонатного цикла, появляется отсвет сонатной диа-

а Ростислав Берберов называл такой прием «комплексом разбитого корыта»: что бы ни

происходило с темой в строгих вариациях, ее суть от этого не меняется, и всегда возможно возвращение к исходному виду (мысль высказана в личной беседе).

Ь У Гайдна есть тоже всего одна клавирная соната с двойными вариациями в первой ча

сти — НоЬ. XVI: 40 (опубликована в 1784 г.).

,ч-

■'Ф

логичности. «Барабанчики» оказываются как раз той запоминающейся фигурой, которая перекидывает арку в третью часть и легко узнается в «турецком» финале. Тем самым легко, в

буквальном смысле играючи, Моцарт достиг того, что часто бывало в сонате: начальное A11e§го и финал имеют тематическую общность.

В О-йиг'ной Сонате КУ284 вариации занимают место сонатного финала и поэтому призваны решать иную драматургическую задачу. Они гораздо более контрастны, чем вариации в Сонате А-йиг, в их чередовании намечена рондальность, а игровой прием призван усилить шутливый и радостный характер. В строении темы обращает внимание ее несимметричность: 8 тактов в первой части двухчастной репризной формы и 9 тактов — во второй. Для простой песенной структуры симметрия и квадратность были общепринятой нормой. Если и встречались нарушения, то обычно в каденции, причем, как правило, четное количество тактов сохранялось. В теме моцартовских вариаций «лишний» такт внедрен *между* серединкой и репризой второй части и содержит одни паузы — чисто игровая фигура умолчания. В вариациях же эти паузы Моцарт начинает заполнять, причем делает это даже несколько нарочито, демонстративно. То фактурная ячейка, характерная для данной вариации, помещается в неожиданно низкий или высокий регистр, то появляются гигантские скачки через всю клавиатуру, то мотив, заполнивший бывшие паузы, превращает легкомысленную и игривую секвенцию в «ученую» трехголосную имитацию, да еще по звукам открытых скрипичных струн:



В результате возникает совершенно неожиданный эффект. Помимо вариаций «на тему» появляются своеобразные вариации «на паузу» — чистый фантом, рожденный фантазией композитора. Слушатель начинает ждать этих микровариаций, активно включаясь в процесс игры с материалом.

Стоит упомянуть, что у вариаций из клавирной Сонаты О-ёиг был прообраз, «трамплин» — вариации в первой части струнного Квартета С-йиг КУ170 (Вена, 1773). Тема здесь тоже имеет не восемь, а девять тактов, правда с иной метрической структурой: лишний, «пустой» такт оказался между шестым и седьмым. Моцарт и в этом случае в вариациях заполняет паузы фактурными фигурками, но все же не так изобретательно, как десятью годами позднее в клавирной Сонате.

Вариации позволяли Моцарту включать в игровую ситуацию

и более далекие, чем рондо и соната, жанры, как бы подражая им. Цикл КУ460/454а (1784) был написан на тему арии *Come un aупеИо* («Словно ягненок») из комической оперы Дж. Сарти «Двое спорят, третий радуется»[8]. Начиная с 1960-х годов принадлежность этих вариаций Моцарту стала предметом дискуссии, обобщен-

а Премьера оперы Сарти состоялась в Милане в 1782 г. В Вене она впервые прозвучала 28 мая 1783 г. на итальянском, а спустя год — на немецком языке. Моцарт, навестив Сарти в Вене, импровизировал у него в гостях вариации «на тему» арии из его оперы, чем доставил хозяину много радости (см. Письмо от 9/12 июня 1784 г. — *Bпе/еСА* III. 5. 318). Мелодию этой арии Моцарт ввел позднее в застольную музыку в финале «Дон Жуана».

Он
О
Н
Х
го
О
С
О
О
Р0
н
о
рг
а
о
и
н

ной Константином Саквой в Примечаниях к монографии Аберта[3]. Отсутствие полного автографа дало основание предполагать, что этот цикл — запись мо-цартовской импровизации, сделанная Сартиь. Сомнения в авторстве Моцарта вызывала, в частности, непоследовательность в развертывании композиции. Действительно, после шести вполне типичных вариаций появляется быстрая с характерным для финала метрическим и интонационным преобразованием темы. Минорная (неполная) и две медленные (в мажоре и почему-то снова в миноре) вариации, обычно предваряющие финал, на этот раз неожиданно помещены внутри него. Может ли эта странность свидетельствовать о недостатке композиционного мастерства, — вопрос, решаемый не столь уж однозначно. От малоодаренного

или неопытного сочинителя как раз следовало бы ожидать, скорее, типичного, а не экстравагантного решения. Эти же вариации вызывают весьма любопытные ассоциации с оперным ансамблем, где — в полном соответствии с названием оперы Сарти — «двое спорят».

Напрашивается и более прямая параллель — с дуэтом и дуэтгино Фигаро и Сюзанны из интродукции моцартовской оперы. Вариации тоже можно условно разделить на две большие части (до финала и финал с включениями). В первой действуют два персонажа — активный, настойчивый герой (1,3, 5-я вариации) и мягкая, грациозная героиня (2-я и 4-я вариации). От длинных, развернутых высказываний они переходят к стремительному обмену короткими репликами, типично буффонной пикировке — сюжет, весьма напоминающий о первом дуэте Фигаро и Сюзанны. Оперные ассоциации делают вполне объяснимыми и особенности второй части вариаций, как раз вызывавшей критику: и обширные каденции-колоратуры между разделами, и две минорные вариации, представляющие собой как бы ответные реплики героини. Возникает смешение жанров, эффект своеобразной жанровой иллюзии. В какой-то мере эти вариации напоминают о пародийной импровизации Моцартом оперной сцены, описанной Рохлицем[c]. Только в данном случае персонажи, их воображаемые реплики, само действие полностью «переведены» на язык инструментальной музыки.

Сходное решение находим и в вариациях Моцарта на тему песни «Женщина — прекраснейшая вещь на свете» из фарса Шиканедера с музыкой Шака и Герля КУ613 (1791)[a]. Их необычность коренится в самой теме. Вернее, в том, что Моцарт использует для варьирования не только мелодию песни, но и инструментальное вступление к ней. В результате возникает «виртуальный» диалог-соревнование двух музыкантов, имитация типичного для второй половины XVIII века жанра — камерного дуэта. Равноправие участников этого ансамбля было результатом достаточно длительного развития, приведшего от практики Ъа$8о сопнпио в трио-сонатах, от клавирных сонат «с аккомпанементом скрипки» к классическому парному составу. Партии в нем равноправны по своему значению, что не исключало элементов концертного соревнования. В моцартовских вариациях последнее комически преувеличено, из-за чего возникает своеобраз-

а См. комментарии Саквы в.*Аберт* II, 1. С. 437—438.

Ь К аргументам в пользу моцартовского авторства, изложенным Саквой, можно добавить

наличие медленной вариации, присутствующей у Моцарта фактически во всех вариационных циклах и

нетипичной для других композиторов.

с См. сноску *Ь* 440 и сноску.

6 **Песня взята из зингшпиля /)/е V*егёеск1еп ЗасНеп* («Скрытые вещи»), увидевшего свет на**

сцене театра Ауф дер Виден 26 сентября 1789 п, второго из серии зингшпилей Шиканедера о глупом садовнике Антоне.

ный сюжет взаимоотношений виртуоза-солиста и строптивого аккомпаниатора. В первых пяти вариациях «солист» высказывается со все большим виртуозным блеском, его каденция, занимавшая в теме один такт, в вариациях вырастает до четырех и даже восьми тактов. «Аккомпаниатор», имеющий свое яо1о, свою «тему», первоначально варьирует ее крайне скромно, затем (3-я вариация) вносит в нее контраст, решает блеснуть бравурным пассажем (4-я вариация) и, наконец, вступает в настоящий спор с «солистом». В 6-й вариации соседствуют мажорное вступление и минорная тема, в 7-й вариации — быстрое вступление и тема в медленном темпе, почти исчезнувшая под грузом роскошных украшений. Апогея спор достигает в заключение финальной вариации: «аккомпаниатор» то никак не может попасть в нужную тональность, то вмешивается в проведение основной темы и, наконец, заканчивает в гордом одиночестве, продемонстрировав напоследок изящную имитацию основного мотива вступления в обращении.

Предметом игры в данном случае оказываются не столько детали музыкального текста, сколько сам жанр вариаций, одна из форм музицирования и даже определенный феномен музыкальной культуры.

Чем была игра для Моцарта? В жизни она служила для развлечения и отдыха, приносила радость, будила азарт. А кроме того, тренировала ум и давала пищу для остроумия. Искать прямых соответствий между конкретными житейскими событиями и творчеством у Моцарта не стоит (и слава Богу, как заметил Эйнштейн). Но в его художественном мышлении, в композиционной технике, в том, как страстно он отдавался музыкальной фантазии, как свободно и артистически непринужденно импровизировал, насколько был изобретателен в создании новых музыкальных идей и их развитии, остроумен и быстр в своих реакциях, — дух игры ясно ощутим.

«Мёеп» и «Шо» „ ,

■' «Я сомневаюсь, есть ли у нее также способности к композиции,

особенно в том, что касается мыслей — Шёеп»'. Рассказ о

музыкальных занятиях с дочерью герцога де Гина (Париж, 1778) цитируют часто, обычно когда речь заходит о Моцарте-педагоге. Но эти высказывания не менее важны и с точки зрения представлений о композиции. «Если у нее так и не появятся идеи или мысли, то, Бог судья, я их ей дать не смогу»; [...] «у нее нет вовсе никаких мыслей»[6]. Что в данном случае имеется в виду под «мыслями» и «идеями»? Скорее всего — музыкальные темы, хотя слово «тема» Моцарт ни разу в своих письмах не употребил. Леопольд, наставляя сына, наделяет эти понятия тем же смыслом: «Ты хочешь, чтобы она сама уже могла записать свои мысли, ты полагаешь, что все люди столь же гениальны, как ты? [...] У нее хорошая память. Ей Ыеп! Пусть украдет или, — вежливо — сделает аппликацию»[0].

«Хорошая композиция, порядок, И/Но — то, что отличает мастера от портача даже в мелочах»*. II/Но — еще один «термин», употребленный Леопольдом и, по-видимому, хорошо известный его сыну. ***Шо*** (***ит***. нить) — определяет

а Письмо от 14 мая 1778 г. — *Bne/eCA* II. 8. 356.

Ь 1Ы < 1. 5. 357.

с Письмо от 28 мая 1778 г. — *Bne/eCA* И. 5. 364—365. *д* Письмо от 13 августа 1778 г. — *Bne/eCA* II. 8. 444.

Г--
тТ
тГ
©
о.
О
н
5
го
О
С
О
о
д
н
о
а >
&
Он
о
и
н

связность всех разделов формы, выраженную в логике

гармонического и естественности мелодического развития: Леопольд противопоставил композиции с хорошо выраженной «нитью» таким, в которых гармония слишком искусна, а мелодия сложно разработана. Эйнштейн, одним из первых обратив внимание на это понятие, трактовал его как органичное развитие идей и мыслей, вытекающих одна из другой[3]. Вольфганг ни разу о */Но* не писал. Однако отцовские мысли явно были ему близки. О том, что гармонические «шатания» во флейтовом Концерте Ф. Х. Графа он оценивал как «неестественные», уже было упомянуто[ь]. Высказываясь по поводу мессы столь нелюбимого им аббата Фоглера, Моцарт опять-таки обращает внимание на качество построения композиции:

> Я слышу тему, которая недурна.---Да, но остается она недурной

недолго, так как скоро становится---красивой ? Спаси Бог!--

плохой и очень. И причин тому две или три, а именно, едва эта мысль начата, тут же появляется другая и портит ее; или окончание ее не так естественно, чтобы быть хорошим. Или она появляется не в нужном месте. Или, наконец, она погублена плохой инструментовкой.

Иными словами, важным с точки зрения хорошей композиции для Моцарта оказывается расположение тем в форме и естественное членение композиции, качество тематической работы, логика гармонических связей и правильно выбранное инструментальное решение. В принципе, все это хорошо вписывается и в наши сегодняшние представления о классической форме. Ну а что такое плохая композиция, он сам продемонстрировал в своем знаменитом шуточном Секстете КУ 522.

Если примерить сказанное обоими Моцартами к опусам самого Вольфганга, то возникает поразительный эффект. То, что касается структурной и функциональной сторон композиции, а также инструментовки, не рождает каких-либо вопросов. Однако гармоническая техника уже требует оговорок. Нельзя сказать, чтобы во всех случаях Моцарт придерживался той *меры,* которую сам требовал от Графа. И тем более тех пределов сложности, которые имел в виду Леопольд, призывая сына написать что-то «короткое, легкое и популярное», в чем нет «непонятных искусных гармоний»[11]. Конечно, многое зависело от конкретных обстоятельств. Но даже если обратиться к концерту — жанру, рассчитанному на публичное исполнение, который, по определению самого Моцарта, должен был быть внятен «незнатокам», — то и здесь все обстоит не так просто. Конечно, его флейтовые концерты (КУ313, 314 — 1778) никаких изощренных

гармонических премудростей не содержат. Да и в зальцбургских, венских клавирных до КУ451 (1784), а также в с1-шо1Гном КУ466, С-биг'ном КУ467, А-биг'ном КУ488 — Моцарт, как правило, избегает слишком дробного тонального плана, ограничиваясь несколькими эффектными и яркими «шагами», уводившими более или менее далеко от основного тона.

Но, скажем, в О-биг'ном Концерте КУ453 разработка первой части демонстрирует как раз то, за что Моцарт упрекал Графа. Тональности меняются в ней очень часто: в 45 тактах — 11 раз, в том числе образуя две эллиптиче-

а *Эйнштейн.* С. 129.

Ь См. с. 438 наст, изд., а также письмо от 14 октября 1777 г. — *Bne/eCA* II. 5. 56.

с Письмо от 20 ноября 1777 г. — *Bne/eCA* II. 8. 135.

д Письмо от 13 августа 1778 г. — *Bne/eCA* II. 5. 444.

00

чф

ТТ ские цепочки. И конечно, сверхинтенсивна в тональном отношении разработка в первой части последнего клавирного Концерта К\ 5^5 (В-с1иг) — настоящий гармонический лабиринт. Она начинается с неожиданной и яркой модуляции из Р-биг в Н-то11 (!), после чего следует череда тональностей . причем практически все показаны бегло, иногда только своими доминантами На фоне этой разработки как-то даже неловко всерьез рассуждать о каком-либо принципиальном гармоническом новаторстве романтиков. Еще долго музыкальная композиция будет «дорастать» до таких смелых решений.

Как же соотнести эти разработки с моцартовской критикой Концерта Графа? По-видимому, дело вовсе не в том, сколько тональностей использовано и как быстро одно отклонение следует за другим. Ясно, что «шагать» по тональностям можно с умением профессионала средней руки, а можно, подобно Моцарту, превратить сложность гармонического развития в особый прием, доведя ее до тех границ, о которых ни его отец, ни большинство современников, в том числе и знатоков-профессионалов, вряд ли могли помыслить. В разработке последнего клавирного Концерта не были нарушены принятые в то время правила: уходить можно было в любые далекие тональности, не закрепляя их каденциями[ь]. Но практически никто из моцартовских современников не оставил таких экстремальных решений[1].

Тем не менее даже в этом случае Моцарт не нарушил органического единства целого. Сложность гармонического развития в разработке его последнего клавирного Концерта

(которая, к слову сказать, не исчерпывается тональным планом, а выражена и в интенсивной тематической работе и, как обычно в его поздних опусах, в изысканной имитационно-канонической технике) создает лишь один из полюсов общей композиции. На другом — простая, особенно в сравнении с большинством венских концертов Моцарта, экспозиция. В ней, правда, есть ладовая светотень (первая побочная тема в минорной доминанте), но этот сюжет уже очень узнаваем и вряд ли его можно отнести к неожиданным. Фактура тут проста и прозрачна, духовые использованы весьма скупо. Крайние и средняя части сонатного АИеˆго — это разные миры, совершенно разные взгляды на один и тот же предмет: один ясный и в чем-то даже по-детски наивный, второй — отягченный рефлексией, в одном преобладает утвердительная интонация, другой омрачен неразрешимыми вопросами. «Простое» и «сложное» уравновешивают друг друга, создавая гармонию высшего порядка.

Такое же и, может быть, даже более выраженное разграничение «простого» и «сложного» можно увидеть и в моцартовском шестичастном Трио-дивертисменте Ез-биг КУ563 (1788)[a]. **Экспозиция** первой части безмятежна и светла: и первая тема, в которой напевная мелодия, звучащая *зоПо уосе,* оттенена шумными виртуозными пассажами, и вторая — согласный негромкий

а Ь-шоЛ, С-с1иг, с-шо11, Ез-с1иг, ез-тоИ, цепь доминант к Н-<Зиг, Аз-биг, Г-то11, §-то11; секвенция с-то11, Г-тоП, В-с1иг; с-то11, §-то11, (1-тоИ.

Ь *Кириллина Л.* Бетховен и теория музыки его времени // Музыка барокко и классицизма.

Сб. статей ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 84. М., 1986. С. 156. с Констанца уже через много лет после смерти Моцарта вспоминала, что во время работы

он, утомившись, просил Зюсмайера записывать: «Так Зюсмайер получал настоящие уроки от Моцарта. И я слышала, как часто он говорил Зюсмайеру: „Эй не стой как баран перед новыми воротами; ты еще долго этого не поймешь[11], — брал перо и писал сам». См.: Письмо к М. Штадлеру от 31 мая 1827 г — *Bпе/еСА* IV. 8. 491,

б **Он был написан для Пухберга, моцартовского друга и кредитора.**

О'

"?Т

а.

О

н

З
го
О
с
2
О
*
о
д
н
о
а>
&
Л
О
д
н

дуэт скрипки и виолончели, чьи голоса далеко отстоят друг от друга, охватывая неожиданно широкое, полное воздуха пространство в полторы октавы. В разработке (уже в ее третьем такте) покой и благословенная ясность разрушены:



И здесь использована та же, что и в Концерте, «тяжелая артиллерия» разнообразных приемов — эллиптические ряды, двух- и трехголосные канонические секвенции (в том числе с удвоениями и обращениями темы — да еще и второго разряда — т. 88-91).





Эйнштейн с полным основанием считал, что мало какая из разработок Моцарта по серьезности может сравниться с этой[3]. Да и весь Дивертисмент в целом построен на контрасте частей «простых» (оба менуэта, финал и вариации) и «сложных» — начального АПеˆго и Аба§ю.

Если обратиться к тематической работе у Моцарта, то противоречие между словами, которыми он аттестовал подход Фоглера в мессе, и его собственной техникой может показаться еще более очевидным, чем в случае с Концертом Графа. С одной стороны, следуя Моцарту, плохо, если одна мысль, едва начавшись, тут же сменяется другой. С другой — прекрасно известно, что неистощимая музыкальная фантазия, тематическая изобретательность и, как следствие, многотемность составляют одну из характернейших примет собственного моцартовского стиля. Одним

а *Эйнштейн.* С. 190.

из первых тезис об избыточном разнообразии его тематизма сформулировал еще Дитгерсдорф, когда в беседе с Иосифом II (приведенной в собственном «Жизнеописании») высказал свое мнение о моцартовской композиции:

> Он, бесспорно, один из самых оригинальных гениев, и я до сих пор не знаю никого, кто обладал бы таким богатством музыкальных мыслей. Мне бы хотелось, чтобы он не был так расточителен. Он не дает слушателю перевести дух, только захочешь обдумать одну прекрасную идею, тут же, вытесняя ее, следует другая, еще более великолепная, и так продолжается все время, так что в конце память не может удержать ни одну из этих красот".

Менее известна, но сходна с этой и характеристика, данная известным немецким композитором и теоретиком И. Ф. Рейхардтом в заметке о постановке «Дон Жуана» в Берлине (1791):

> Беспрерывно, без малейшей передышки тебя ведут от одной мысли к другой, так что успеваешь только удивляться, и даже напрягая все свои силы, едва ли можешь охватить все красоты, что преподнесены твоей душе. Однако единственное, в чем можно упрекнуть композитора, — это слишком большое совершенство[11].

Оценку Диттерсдорфа многократно впоследствии

цитировали. Появлялись и новые определения. Так, писали о «кусочках», из которых, словно мозаика, складываются у Моцарта многие темы и разделы формы (Аберт, Чичерин), о свободном присоединении одного «мелодического цветка» к другому (Эйнштейн), об особой роли постоянно возникающих добавочных тематических импульсов и общей тенденции к обновлению (Бобровский), о разнообразных по материалу построениях, которые нередко без видимой связи располагаются одно за другим (Конрад)[с].

Кажется, что феноменальная тематическом щедрость Моцарта, действительно не знавшая границ, находила естественный выход в максимальном тематическом уплотнении композиции, в стремлении сделать интонационно выразительным каждый ее этап, даже служебные построения — связующие, каденционные и проч. Пожалуй, самый одиозный с этой точки зрения пример — начальное А11е§го в Р-ёиг'ной Сонате КУ332/300к, мимо него не проходит никто из тех, кто заговаривает о моцартовской многотемности. Его с полным основанием можно считать своеобразным компендиумом, каталогом жанров и стилей в том смысле, в каком их понимали в моцартовское время. А11е§го имеет по меньшей мере семь «идей», как мог бы, наверное, выразиться сам композитор. И еще больше стилистических топосов, если воспользоваться термином Ратне-

а *ОШег$ < 1ог$К.\оп.* БеЬеп5Ъе$ге1Ьип§ $етет ЗоНпе т сНе РЫег сНкˆеП. Ье1р21§, 1801 (Я1940). 5.209-210.

Ь Заметка опубликована 29? октября 1791 г. в *МизИсаИзсИез Ц'ЬсИепЫай,*

1. Е ЯеюЪасЙ. ВегИп, 1791. 5. 30. — *ОеШзскйок.* 5. 359—360. Заметка подписана инициалом "XV". Дойч предполагает авторство пианиста, композитора и капельмейстера Берлинского национального театра (с 1792 г.) Бернхарда Ансельма Вебера, с *Аберт* I, 1. с. 101—102; *Чичерин Г.* Моцарт. М., 4/1979. С. 103; *Эйнштейн.* С. 149; *Бобровский В.* Тематизм как фактор музыкального мышления. М., 1989. С. 45; *Копгаб.* 5. 187.

а.
О
н
5
со
О
С
О

и
о
и
н
о
ОЭ
&
Сц
О
«
н

ра, собравшего целую коллекцию таких «общих мест» из трактатов и учений по композиции XVIII — начала XIX века[3]: «песенный стиль» (т. 1-4), имитационное построение в «ученом» стиле с небольшим менуэтным завершением (т. 5—12), «охотничья» музыка (т. 13—22) — в главной партии; страстная фантазия, напоминающая о стилистике *5шгт ипд Бгащ,* — промежуточная тема в связующей партии (тт. 23-40); грациозный и серьезный менуэты (т. 41-55 и 71-81), перемежаемые новыми *5Шгт ипс1 Огащ*-э п и золам и (т. 56—70 и 82—85), — побочная партия; виртуозная заключительная партия (т. 86—93). В разработке нашлось место еще одной новой менуэтной теме (т. 94 —109).

Другая сторона моцартовской интонационной множественности — «мозаика» мотивов («стилей», топосов) внутри темы. Ратнер считал Моцарта величайшим мастером смешения и согласования топосов даже в относительно кратких построениях. Анализируя главную партию «Пражской» симфонии, он находит в ней около двадцати тематических образований: многократно чередующиеся стили — напевный (песенный), ученый, «охотничий», блестящий, *5(игт ипд Оган%* — каждый из которых представлен двумя-четырьмя тактами[ь]. Такие «лоскутные» темы в инструментальных опусах Моцарта и правда не редкость; в предыдущей главе мы описывали, например, главную тему первой части Сонаты КУ280/189е, обнаружив в 13 тактах целых пять «топосов»[0]. Примеры такого рода, конечно, можно продолжить.

Каким же образом все эти разнообразные «кусочки», «мелодические цветы», произрастающие один из другого, новые мысли, которые не дают слушателю «перевести дух», — как все это согласуется с моцартовской критикой мессы Фоглера? Не лукавил ли Моцарт? Объяснений, по-видимому, может быть несколько. Прежде всего, суть, как и в случае с гармонической техникой, состоит не в том, что в произведении одна тема

«спешит сменить другую», а в том, *как* это сделано. Моцартовская тематическая *множественность* всегда органично сопряжена с *единством.* Они составляют две стороны одного целого.

Не случайно, обсуждая проблемы тематического мышления Моцарта, музыковедам удалось выявить и осмыслить немало принципов и приемов, чье действие обеспечивало единство на разных уровнях композиции. Об *агз сот-Ыпа(ота* у нас уже был повод упомянуть на страницах книги. Искусство комбинаторики реализовалось в выводимости всего материала из начальных тематических импульсов. Практика, имевшая в XVIII веке теоретическое (пусть и не всегда серьезно-академическое) обоснование, впоследствии нашла неожиданное аналитическое продолжение в постсерийных теориях Рудольфа Рети и Ханса Келлера[11]. По сути, они занимались тем же самым, что и теоретики XVIII века, правда трактовали выводимость очень широко, вне какой-либо связи с конкретным синтаксисом — мотивами, фразами. Иной подход у Конрада, считающего общим знаменателем разнообразных тематических идей тональную стабиль-

а *ЯшпегЬ*.. С1а$$ю тизю. Ехрге$$юп, Рогш, апс1 $1у1е. МУ, 1_. 1980. Последам Ратнераони

обозначены в статье: *АИапЬгоок IV*. Т\уо ТЬгеас1$ (Ьгои§Ь 1Не ЬаЪуптН: Торю апб Ргосе$5 т 1Ье р!Г51 Моуетеп15 оГ КУ 332 & КУ 333. // Сопуепиоп т ЕфиеепШ- апб Ыте1ееп1Ь-сепШгу Ми$ю. Е5§ау5 т Ьопог оГ Ьеопагс! С. Ка(пег. Репбгавоп Рге5$, 1992. Р. 125-171.

Ь *ЯатегЬ*. С1а55Ю лише... Р. 27—28.

с См. с. 435 наст. изд.

с1 *ЯеН Я*. ТЬе ТЬешабс Ргосе$з т Ми$ю. Ь., 1961; *КеНег Н*. КУ 503. ТЬе 1_1ш1у оГсогига$11Пё ТНешев ап < 1 Моуешеп15 // ТЬе Ми$ю КеУ1е\у, 1956, № 1.

сч

т!-

ность[a]. Определяя ключевые принципы музыкального мышления Моцарта, Бобровский, наряду с контрастным противопоставлением, отмечает принцип «самодвижения», «органического музыкального движения, которое можно уподобить росту стебля из зерна»[ь]. О лейтинтервалах, лейтгармонии, лейтинтонации в отдельном произведении пишет Евгения Чигарева[0]. Сходные мысли высказывает и Михаил Брайловский, выделив три интонационно-тематических комплекса, характерных для минорных опусов Моцарта[11].

Дилемма разнообразия и единства в статье Гервер[e] рассмотрена в связи с вопросом о стилевой однородности музыки

Моцарта. Хорошо известно, что наряду с многотемными есть немало моцартовских произведений, которые, пользуясь характеристикой Валентины Конен, как бы «сотканы из одного мотива» или построены на одной теме. Это и увертюра к «Волшебной флейте», и сонатные А11е§п, чьи побочные партии построены на материале главных (клавирные сонаты КУ576, 570), и §-то1Рный струнный Квинтет, и «Прусские квартеты». Что роднит их с многотемными опусами? По мнению Гервер, кроме ап *сотЬІпаИпа,* присущего практически любому моцартовскому опусу вне зависимости от характера тематической организации, таким объединяющим началом служит особый принцип горизонтального и вертикального соотношения контрастных тематических «единиц». В «многотемных» произведениях господствуют попарные сопоставления — полнозвучной фактуры и пассажей, четной ритмики и триолей[1]. Действительно, примеры такого чередования «через один» многочисленны, действие этого принципа можно обнаружить в большинстве начальных А11е§п в клавирных сонатах Моцарта. В уже упомянутой Р-биг'ной Сонате КУ332/300к менуэтные напевные темы прослоены виртуозными эпизодами в стилистике *ЗШгт ипй Бгап§.* В поздней О-биг'ной Сонате КУ576 «рондо» возникает на двух уровнях. Первый — тематический: *а* (ГТ) — *Ь* (СП) — *а!* (1-я побочная тема на материале главной) — *с* (2-я побочная тема) — *а2* — (начало разработки); второй — фактурный: чередуются построения, выдержанные в гомофонной и полифонической фактуре. В «однотемных» сонатных формах, как замечает Гервер, самостоятельные, часто контрастные мотивы создают разнообразные вертикальные соединения. И делает вывод: «...внутренне организованная горизонтальная последовательность множе- _| ства самостоятельных тем и их вертикальные сочетания, спрятанные за моноте-матическими анафорами основных построений сонатного аИе§го, — различные |

прием использован неумело и нарушает композиционную стройность.

а ***Копгаб.*** 3. 187—189.

Ь ***Бобровский В.*** Тематизм как фактор музыкального мышления. С. 36—37.

с ***Чигарева*** *Е.* Свет далекой истины // Сов. музыка. 1991. № 12. С. 17-23.

<2 ***Брайловский*** *М.* О единстве тематизма // Там же. С. 65—68.

е ***Гервер*** *Л.* Легко ли анализировать Моцарта? // Там же. С. 59—64.

Г Там же. С. 61.

8 Там же. С. 63.

II Шо, судя по всему, для Моцарта — столь же важная категория, как и для Леопольда. Однако взгляды на то, какими средствами и как она реализуется в произведении, у отца и сына не во всем совпадали. Это тем более заметно в сравнении с их единодушием в отношении к *Шёеп* и *Оейапкеп (нем.* мыслям). В полном согласии с практикой XVIII века оба считали, что тематический материал с равным успехом можно сочинить, а можно заимствовать, оттолкнувшись от чужой идеи. Что же касается согласования тем, тематической драматургии (если использовать современное понятие), то для Леопольда все это теснейшим образом связано с общепринятым, привычным порядком, правилом, типичным для тех или иных жанров. Для Вольфганга же, как показывает большинство его зрелых опусов,/?/о являлось предметом *изобретения,* не менее, а может и более, важным, чем создание темы. Именно композиционная нить

в первую очередь определяет индивидуальность его произведений даже тогда, когда известны тематические «трамплины», прообразы, «подслушанные» у других мастеров или у себя самого. Поэтому и многотемная сонатная форма, которая воспринимается как важнейший стилевой признак моцартовской музыки, — не что иное, как особая композиционная идея.

Конечно, вряд ли стоит утверждать, что Моцарт сознательно культивировал (или тиражировал) некий тип многотемной сонаты. Судя по всему, профессиональная «рутина» ему была совершенно несвойственна. Он мог воспользоваться своей старой музыкальной мыслью, но практически никогда не повторял У?/о — тематически-композиционный план, предпочитая повторам варианты. Ни одна из клавирных сонат, имеющих более двух тем, не дублирует другую: в О-биг'ной № 8 — зеркальная реприза (уникальный случай); в С-бигной № 10 все три темы имеют ярко выраженную интонационную общность, к тому же в репризе припасен обманный ход — первая побочная начинается не в тонике, как положено, а в доминанте и лишь потом перебирается в основную тональность; о Двенадцатой Р-биг'ной сонате мы уже писали, количество тем в ней — вне конкуренции; Тринадцатая В-бигная — самая уравновешенная и гармоничная «трехтемная» сонатная форма; в с-шо11'ной Сонате № 14 в связующей партии появляется яркая промежуточная тема, затем она, подтверждая свой статус, звучит в разработке в Г-шо11 и вовсе исчезает в репризе; в Р-биг'ной КУ 533 все три темы уже в экспозиции сопровождает интенсивная полифоническая разработка. Так что даже на уровне самых общих принципов тематической организации и в рамках одного «типа» формы у Моцарта господствует вариантность.

То же можно сказать и об излюбленных моцартовских минорных светотенях, которые вносят оттенок меланхолии в самые, казалось бы, безоблачные и радостные мажорные темы. И здесь Моцарт редко когда ходит одними и теми же, когда-либо им уже испробованными и знакомыми путями. Виктор Бобровский, говоря о «мягких наплывах чистой скорби», минорных оборотах внутри мажора, типичных для Моцарта, отметил два возможных сценария: либо минор, появившись на время, уступает место начальному мажору (как в знаменитой побочной партии кларнетового Квинтета А-биг), либо минорная тень завершает мажорную тему (как в главной теме второй части последней моцартовской скрипичной Сонаты КУ526)[3]. Есть и другие варианты, превращающие минор из ладовой краски в важнейшего участника тематического процесса.

а *Бобровский В.* Тематизм как фактор музыкального

мышления. С. 38—39.

Один из них — «оминоривание» второго предложения мажорной темы в репризе сонатной формы (как, например, в первой части КУ311/284с). Минорные созвучия могут «расшатывать» мажорную тему изнутри, исподволь формируя новую, минорную выразительность — наблюдение Евгении Чигаревой, которое приводит ее к выводу: «Психологическая амбивалентность моцартовского мышления наполняет его мажор ожиданием минора»[3].

Лариса Гервер обратила внимание на ту особую роль, которую у Моцарта играют сопоставления мажорного и минорного вариантов тем на расстоянии. В этом случае «минорное превращение, — это окончание краткого, но динамичного “сюжета”, имеющего лишь начало и конец»[b]. Такова судьба практически всех мажорных побочных тем в минорных сонатах — в репризе они звучат в миноре. Эта же логика сохраняется и в тех редких случаях, продолжает автор, когда минорный вариант возникает раньше репризы и тогда в самой репризе тема уже не появляется вовсе. Иными словами, смена лада оказывается для темы фатальной. В качестве примера в статье приведены первая и вторая части клавирной Сонаты КУ457, где в соответствии с таким сценарием «ведут» себя промежуточная (I часть) и побочная (II часть) темы.

Стоит добавить, что в общий ряд вписывается и финал с-то1Гной Сонаты, в двойной трехчастной форме с ярко выраженными чертами сонатно-сти (аба’Ь’а” + соба)[c]. Первый раз побочная и заключительная партии (Ь) звучат в Ез-биг, второй (Ъ’) — в с-то11. Однако есть еще одна дополнительная фабула, которая буквально «сталкивает» тематическое развитие финала с проторенного пути. При повторении рефрена (а’) в нем появляется абсолютно новый материал, новая «идея» — как будто фрагмент оперного речитатива *accompa%na1o* в Г-шо11: на фоне мерного движения четвертей в аккомпанементе — мотивы *1a-men(o* и патетические возгласы (т. 146-166):





о
С
О.
О
Н
Х
со
О
С
о
о
д
н
о
<и
а
о
РЭ
н

Звучи он в связующей партии экспозиции, в нем не было бы ничего удивительного. Но весь фокус в том, что возникает эта промежуточная тема в репризе! Ее появление не оправдано структурно-функциональной логикой формы, зато имеет глубокий драматургический смысл: именно она оказывается

а *Чигарева Е.* Свет далекой истины. С. 21.

Ь *Кальман (Гервер) Л.* Минорная сфера в инструментальной музыке Моцарта // Музыка барокко и классицизма. Сб. статей. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 84. М., 1986. С. 131—32. с С точки зрения старой немецкой теории — так называемая вторая форма рондо (с двумя темами).

ГГ)

гг,

тем «сценическим жестом», после которого минорная тень накрывает весь тема-тизм финала, ранее звучавший в мажоре (и побочную, и заключительную тему). Появление этого минорного эпизода вызывает отдаленную ассоциацию с ролью оперных вестников, повествующих о роковых событиях. Эта ассоциация становится еще более оправданной при последнем проведении рефрена. Моцарт и здесь припас совершенно оригинальный ход: от начального периода остались одни «обломки», рефрен

гармонически и структурно разомкнут, как будто снова готовит репризу, однако Г-тоИ'ная тема на этот раз окончательно пресекает развитие, приводя к коде с ее едва ли не самым мрачным у Моцарта имперсональ-ным образом. Уникальное музыкально-драматургическое и композиционное решение —.///о — оказывается присущим всей с-то11'ной Сонате.

Сюжет в финале клавирного Концерта б-то11 КУ466 столь же оригинален, хотя по развязке — прямо противоположный. В этом рондо, так же как и в финале с-то11'ной Сонаты, немало отклонений от более-менее привычного облика этой формы в то время. Некоторые из них кажутся исключительно мо-цартовским изобретением. Например — наличие двух тем в рефрене: основной и как бы дополнительной, которая является вариантом сольной главной темы из первой части. И конечно, особую роль приобретают метаморфозы Р-биг'ной темы, появившейся в заключительной партии финала:



Она близка «Романсу», средней части Концерта, но звучит более беззаботно и радостно. Во втором эпизоде она, как и следовало ожидать, проходит в б-то11, оживленном небольшими вкраплениями Б-биг (т. 304—305 и 312—313). На этом ее роль могла бы закончиться, реализовав типичную для Моцарта ладовую фабулу «из мажора — в минор». Однако композитор избирает иной путь: строит на ней коду, причем не в б-то11, как можно было ожидать, учитывая общий характер концерта, а в Б-биг. Тема не только возвращает себе первоначальный ладовый колорит и празднично-веселое настроение, но звучит с оттенком откровенного буффонного хулиганства. Ее незатейливая мелодия вдруг прерывается комическими фанфарами двух валторн и труб, создавая подобие перепалки в комическом оперном финале:



Такие фабулы, когда действие разворачивается параллельно основным, «облигатным» музыкально-тематическим процессам, — одно из характерных качеств моцартовского стиля. В них проявляется виртуозная работа с деталью, которую считают примечательным достоинством его композиционной техники. Мотивы, фактурные фигурки, гармонические обороты и даже компоненты музыкального языка — диатоника и хроматика, мажор и минор, гармония и мелодия — могут выступать в роли своеобразных «персонажей», взаимодействуя друг с другом и рождая свои драматургические линии. Как правило, в этом случае уже в теме намечается некая оппозиция, двойственность, получающая в дальнейшем развитие и приводящая к определенному результату.

Первая часть клавирной Сонаты КУ330/300Н — пожалуй, самое жизнерадостное моцартовское А11е§го, написанное в С-с1иг. От а-то1Гной — соседней в ряду клавирных сонат — ее отделяет около пяти лет, и хотя Эйнштейн усмотрел в начальных темах обеих сонат некоторое сходство[3], по общему характеру они — антиподы. С-диг'ное А11е§го звенит и переливается в обилии репетиций и бриллиантовых колоратур. У Гервер эта часть вызвала ассоциации с колокольчиками «Волшебной флейты»[b], Эйнштейн назвал ее «очаровательной», Рампе добавил характеристику «наивная», вспоминая о тех определениях, которые давали тональности С-ёиг в XVIII веке[c]. Близость тем экспозиции друг другу, незначительные вариационные изменения в репризе, равной по протяженности экспозиции, подчеркивают стройность и прозрачность формы. Но чистота этой пронизанной солнечным светом музыки таит в себе и некоторые оттенки. В главной теме есть мотив — всего один! — нарушающий абсолютное господство простейшей диатоники. Среди гамм и ломаных арпеджио, сквозь звон резонирующих друг другу звуков *до* и соль пробилась хроматическая интонация — восходящее задержание к III ступени, крошечный «вздох», намек, отголосок чувствительного стиля. У кого-нибудь другого он мог бы так и остаться незначительной деталью, формальным украшением несовершенной каденции, но не у Моцарта. Зерно «проросло» в первой побочной теме: к малой секунде сИк—е добавилась еще две С**18**—<3

иа *Эйнштейн.* С. 239.

Ь *Гервер Л.* Клавирные сонаты Моцарта № 10 (КУ 330) и 13 (КУ 333). С. 94.

с *Яатре 8.* МогаНе С1ау1егти51к. К1ап§\уе11 ипё

Аи1ТиЬгипё$ргах15. $. 254.

г-

ГГ

КОМПОЗИТОР / ***«Мёеп» и <ф1о>.***

О

Д

н

о

Он

О

д

н



(т. 19—20, 23—24) и §**18**—а (т. 32), во второй теме побочной партии хроматические ходы артикулированы еще более подчеркнуто. Что дальше?

Разработка в этом А11е§го — одна из тех, где темы экспозиции практически не затронуты и в *этом смысле* не разработаны. Даже зная о том, что Моцарт в сонатной форме долгое время предпочитал краткие разработки, которые отнюдь не всегда содержали мотивный анализ тематизма по образцу, например, гайдновских, индифферентность этой разработки к материалу экспозиции кажется даже несколько демонстративной. Зато ее выпадение из основного тематического сюжета компенсировано поразительным по интенсивности развитием дополнительной фабулы. Хроматические светотени полностью видоизменили монохромный диатонический колорит, заданный в начале. Новая тема, с которой начинается разработка, расцвечена малосекун-довыми задержаниями и опеваниями, чувствительными вздохами. Рождается мелодия широкого дыхания, способная поспорить с лучшими моцартовски-ми

ариями *атогозо.* Взволнованные синкопы, всегда связанные у Моцарта с моментами особой лирической экспрессии, ритм, заставляющий вспомнить об арии Бельмонта, где «бьется сердце» (она написана, по-видимому, незадолго до этой Сонаты), — все это создает поразительный эффект. Как будто взгляд изменил свое направление и вместо созерцания ясного гармоничного мира обратился внутрь души, охваченной трепетом и смятением. Отголоски этого смятения звучат, но уже умиротворенно, и в коде — разделе, который в начальных А11е§п моцартовских клавирных сонат встречается не столь уж часто. Виртуозная соната, начавшись на/, закончилась мягким*р* с заботливо выписанным выразительным *сгезсепйо* и экспрессивными *ф.* Исходная гармония восстановлена, но она более сложна, чем это виделось поначалу, и далека от первозданной наивности.

Весь этот интонационный сюжет развертывается не на «первом плане» сонатной композиции. Он составляет как бы факультативную, дополнительную линию, но в конечном счете приобретает важнейшее смысловое значение. Оппозиция диатоники и хроматики стала в нем музыкальным выражением образного контраста.

РИо начального А11е§го О-йиг'ной Сонаты КУ311/284с тоже можно считать совершенно оригинальным. Эйнштейн считал эту сонату, созданную в Мангейме в 1777 году, «близнецом» С-ёиг'ной КУ309/284Ъ[a]. Обе первые части, по его мнению, отличает чисто инструментальный блеск, они трактованы в концертном плане. Близки по характеру и медленные части, в них обеих можно при желании усмотреть портрет «малютки Розы Каннабих». Тем не менее композиционная «нить» в них совершенно разная. В КУ309/284Ь (№ 7) развертывается уже знакомая фабула «мажор и минор»; свою особую «судьбу» приобретает здесь второй, женственно-грациозный элемент главной темы (т. 3—7). Уже в экспозиции, во втором предложении он варьирован и включает отклонения в ё-то11 и Р-ёиг (т. 10—14). В разработке же, где он проводится в паре с первым, героическим и мужественным элементом и оба звучат в миноре, лирика становится более экспрессивной, «ламентозной», а героика — более драматичной. Как результат, в репризе второе предложение темы звучит в с-то11. При этом лирический

Эйнштейн. **С. 238. В одной формальной детали ученый ошибся — в Сонате О-биг действительно реприза зеркальная, тогда как в С-с1иг'ной, где, по его мнению, материал главной темы первой части повторяется только в коде, на самом деле реприза вполне обычна.**

тон и уровень экспрессии, достигнутые в разработке,

значительно превышены, и первоначальный образ темы изменился почти до неузнаваемости.

Совсем иначе развертываются события в Сонате Э-биг (№ 8). Учитывая, что Моцарт, повторяя что-либо, редко обходится без изменений, нельзя оставить без внимания одну из мельчайших гармонических деталей: кадансо-вый оборот между двумя заключительными отыгрышами в конце экспозиции и, соответственно, репризы. В первом случае бравурные пассажи, сменяемые мягким галантным реверансом, разграничивает полная совершенная каденция (т. 37), во втором — прерванная (т. 110):

84а [АИезго соп $р!п(о]



Чем вызвана такая замена? Вряд ли она случайна. Правда, обе упомянутые фигуры представляют собой, на первый взгляд, типичные «общие места» заключительных оборотов и в силу этого не претендуют на какую-либо индивидуальность. Но соединение встык двух столь контрастных «кусочков» — тихий кадансовый оборот после трехкратных шумных — смотрится в заключительной партии не вполне ординарно. Тем более удивительны метаморфозы, произошедшие с ним в разработке. Ее основной раздел посвящен интенсивному развитию именно этого финального мотива. В иерархии музыкальных топосов проходной песенно-танцевальный кадансовый реверанс поднимается на несколько ступеней, попадая в сферу стилистики *8Шгт ипс! Бгащ* со всеми ее атрибутами — минор, переклички и тремоло в фактуре, характерные уменьшенные септаккорды. При этом ничего другого, более значительного, в разработке не происходит[3].

Первые результаты развития ощутимы в побочной теме, начинающей зеркальную репризу. Ее второе предложение звучит в миноре, хотя тема (в отличие от главной партии С-биг'ной Сонаты № 7) в разработке осталась вообще незатронутой. Тем не менее ладовое превращение в данном случае воспринимается как

следствие предшествующего развития: минорные «бури» в разработке, охватившие кадансовый мотив, повлияли и на тему, к чьей сфере он, без сомнения, принадлежал. И наконец — окончание репризы, финальная точка в развертывании фабулы. Завершение группы из трех шумных кадансов прерванным вместо полного — знак того, что ранее разделенное теперь соединено. Не случайно, по-видимому, сам Моцарт подчеркнул его арпеджио — единственным в этой части подобным украшением. Тем самым, казалось бы, чисто служебный заключитель-

После двух мотивов-вопросов (т. 55—56) звучит вторая побочная тема практически в неизменном виде (в тональности С-с1иг), а затем связующе-предыктовый ход к репризе.

КОМПОЗИТОР */ «Шёеп» и ф1о»*

о

со

н

о

О[4]

Он
о
со
н
ный мотив-реверанс превратился, фактически, в равноправного участника сюжета, более того — едва ли не в главное действующее лицо сонатного А11е§го.

Описание интонационно-тематических процессов, происходящих на композиционном микроуровне, не случайно потребовало привлечения понятий из сферы театра. Ассоциации тут, как правило, очень прозрачны и еще раз демонстрируют органичную связь моцартовской инструментальной музыки с оперой. Однако сфера моцартовских композиционных находок отнюдь не ограничивается такого рода «театрализованными» фабулами. Существует немало случаев, когда на «втором плане» тематической драматургии решаются другие задачи, не несущие ассоциативно-семантическлй нагрузки. В принципе, *an comЫnaЮna* — как раз из разряда именно такой чисто звуковой, не отягченной семантикой игры, виртуозного композиторского мастерства, доведенного Моцартом до пределов совершенства. И вариации, которые как цикл могли служить полем для развертывания разнообразных «фабул» (об этом речь шла в предыдущей главе), тоже часто выступали в роли затейливого и изощренного, но при этом чисто фактурного приема, разнообразя повторения тем в рондо или песенной форме. Главными интонационными событиями, за которыми в этом случае следит слух, становятся не преобразования мотивов, не музыкально-образные противопоставления, а изобретательность в орнаментировании неизменной по сути темы. На этой основе вырастали подчас также вполне разветвленные, но гораздо менее семантизированные фабулы.

На протяжении всего XVI11 века и в вокальных, и в инструментальных жанрах на всем европейском музыкальном пространстве дело обстояло именно так — любое повторение, простое или репризное, обязано было включать элементы исполнительского варьирования. И Моцарт, обладая исключительным импровизационным даром, в эту практику был погружен — и как исполнитель, и как композитор. Для публикации клавирной Сонаты № 12 (КУ 332/300к) у Ар-тариа он сделал орнаментированную версию второй части, которая в современных изданиях чаще всего публикуется параллельно более простому варианту, записанному в первоначальном автографе. В других случаях бывало, что Моцарт сразу выписывал варьированные повторы, тем самым превращая их из

исполнительских в композиторские. Так обстоит дело, например, в Сонате № 7. Вторая часть здесь — простая двухчастная форма, в которой каждый раздел «удвоен», то есть повторен и орнаментирован. Создается впечатление, что мелодические и фактурные узоры, все время усложняющиеся, — главный сюжет, практически единственный композиционный прием и художественная цель этого АпбаШе. Не исключено, что Моцарт ставил и дидактические задачи: дать своей ученице (Розе Каннабих) пример искусства диминуции.

Но во многих случаях ни о какой дидактике речь не идет. В одном из ранних венских концертов Моцарта — КУ413/ 387а (№ 11, 1782—1783) — вторая часть тоже построена на целенаправленном варьировании. Тема обаятельного и трогательного Ьаг§йеио звучит в экспозиции сперва у оркестра, затем у солиста. С ее первого мотива начинается связующая партия (т. 16—17), затем она появляется в репризе. При этом всякий раз при очередном своем появлении она поражает тонкими мелодическими и гармоническими вариантами. Если учесть, что фактура и оркестровка этой части просты и прозрачны, именно это варьирование становится тем */Но,* которое выстраивает композицию, составляет ее внутренний нерв (Примеры 85а, *а', б, б').*



а

Композиционный прием в качестве */Но* можно наблюдать и в целом ряде других моцартовских произведений. Пожалуй, самый яркий пример такого рода — уже упомянутая Соната КУ545 С-биг, названная в первом издании (1805) *8ona(e/acHe.* Она действительно проста, но это та моцартовская простота, для постижения которой требуется мудрость особого рода. Эта Соната в последние два века прочно утвердилась в детском педагогическом репертуаре, что, с одной стороны, объяснимо, поскольку в ней нет больших технических сложностей, да и сам композитор предназначал ее для начинающих[3]. Но есть и другая сторона. Соната КУ545 — удивительное творение, в котором простота приобретает форму «элементарности». Экономия средств и афористичность высказывания в однотемной по своей сути форме доведена до предела, при этом все тематические компоненты представляют то, что можно считать первоэлементами музыкального языка мо-цартовского времени. Все рельефные, мелодически оформленные построения — это вариации трезвучия, которое начинает главную и побочную темы, а также звучит в «сдвиге» побочной партии (т. 1,14,22). Гомофонно-гармонический склад показан здесь в своем «дистиллированном» виде — «альбертиевы фигурации»,

В собственноручном Каталоге Моцарт назвал ее «Маленькая клавирная соната для начинающих». См.: *Bne/ eOA* IV. 3. 68.

КОМПОЗИТОР */ «Ыёеп» и <ф1о»*

О
д
н
о
о
р
Он
о
д
н

использование аккордов только главных ступеней. Его островки перемежаются виртуозными эпизодами, состоящими опять-таки из основополагающих клавир-ных фигур — сперва гамм (т. 5—10), потом арпеджио (18-21), которые чередуются и в разработке, куда мелодически оформленные построения уже не допущены. Есть в Сонате и элементарная полифония: имитации-переклички, по стилистике напоминающие баховские двухголосные инвенции. Даже среди украшений, обозначенных в

нотах, использованы лишь два самых главных для того времени: трель (короткая и длинная) и форшлаг. Сонатная форма просто и одновременно изящно скомпонована. Органично присущая Моцарту рондальность тематического плана выявлена предельно ясно: гармонически устойчивые четырехтакгы чередуются с неустойчивыми связующими и развивающими ходами. Единственный, пожалуй, авангардный*роШе* — реприза в субдоминанте, уникальный случай в моцартовской практике. Впрочем, в том, что тематически рельефные построения обозначают гармонические вехи Т — О — 11-8-Т, есть намек на ритурнель-ную форму старого барочного сопсеПо §го**880**, жанра в моцартовское время уже совсем архаического. Но здесь этот намек воспринимается скорее как игровой прием, вносящий в графические контуры образцового А11е§го толику странности и необычности. Таким образом, эта моцартовская соната напоминает небольшой лексикон по основам музыкальной композиции и исполнительства, «сюжет» о первоэлементах музыки становится ее главным */Но.*

Если вернуться к процитированным в начале главы фрагментам из переписки отца и сына Моцартов, становится ясным: все сказанное Вольфгангом об искусстве композиции было далеко от четко сформулированных правил, но при этом касалось вещей для него исключительно важных. Несмотря на то что его композиционная техника эволюционировала, в своей основе она сохраняла единые принципы. Буквальное повторение Моцарт отвергал, природа его гения была такова, что единое всегда реализовывалось у него в индивидуальных и неповторимых вариантах, было узнаваемо и одновременно поражало оригинальностью. Можно искать и находить устойчивые обороты его музыкального «словаря», обнаруживать композиционные типы, но всякий раз слух будет поражен такой деталью, которая притягивает к себе своей абсолютной неповторимостью, — деталью, от которой захватывает дух, к которой направлено развитие. Какой-то знакомый устойчивый оборот, гармонический или полифонический прием вдруг приобретает важнейшее смысловое или композиционное значение.

Константин Флорос, выступая в дискуссии, посвященной моцартов-скому музыкальному стилю, заметил, что индивидуальный стиль Моцарта невозможно спутать ни с одним другим, потому что достаточно пары тактов, чтобы его опознать[3], и был отчасти прав. Действительно, пусть и не столь просто, но музыкальный язык Моцарта узнаваем: такой редкой универсальности жанровых, национально-стилевых истоков, такой мелодико-интонационной концентрации и фактурной

пластичности, равновесия диатонически ясных и хроматически осложненных оборотов, такого ритмического разнообразия, синтеза «галантной» и «ученой» манер, такой структурной соразмерности, — музыка послебарочной эпохи не знала. Моцарт сам осознавал, что его тематические «мысли» во многом новы даже тогда, когда они отталкиваются от чужих образцов.

а 1п1ета1юпа1ег Ми81к\лд$$еп5сЬаМ1сНег Коп^гек гит МогаП ДаНг 1991. КошккаЫе. Вадеп-^Леп. ВепсМ, Вй. 1. Ти1гт§, 1993. 5. 194.

Почему Флорос прав лишь отчасти? В стилевой атрибуции, как показывает практика, таятся ловушки. История знает немало случаев, когда авторство было определено неверно, причем отнюдь не только в случае с ранними опытами Моцарта. Еще больше примеров, когда на слух, не зная произведения наверняка, музыку моцартовских современников путали с его собственной: слишком много топосов, общих «слов» и «словосочетаний» включал музыкальный язык того времени. В таком случае, можно ли вообще ставить вопрос о какой-то объективной характеристике индивидуального моцартовского стиля? Как нам представляется, можно, по крайней мере, найти точки отсчета для постановки этого вопроса. Первая — целостное представление о моцартовском творчестве. Для него уже давно найдено ключевое понятие — универсализм, проявляющийся в самых разных формах: в выборе жанров, в том, насколько Моцарт свободно оперировал всем, что к его времени накопило музыкальное искусство и что он смог и захотел усвоить. Такой универсализм не демонстрирует ни один композитор этого времени. Вторая точка отсчета — конкретное произведение. В этом случае аргументы индивидуального можно искать и в характере тематизма — у Моцарта действительно немало излюбленных мелодико-гармонических «моделей» и узнаваемых оборотов. Но не их набор определяет неповторимость моцартовских художественных решений, а то, как они складываются в целое и в чем состоит его композиционное своеобразие, — то есть, в конечном счете, как *Шёеп* рождают */Но.*

Сочинение и запись ^ „ -г

*...Сочинил я уже все, но еще не записал*Творческий процесс — материя чрезвычайно тонкая, размышления о нем основываются, как правило, на более или менее объективных фактах (наброски, эскизы, высказывания самого композитора) и неизбежно субъективных, но все же достоверных свидетельствах тех, кто мог наблюдать художника за работой, общаться с ним. Не является исключением и Моцарт.

Конрад, самый авторитетный на сегодняшний день

исследователь проблем, связанных с творческим процессом Моцарта, совершенно справедливо сетует на то, что в этой области все еще бытуют представления, сформированные в начале XIX века. Известное (хотя и недостоверное) «моцартовское письмо к некоему барону», о котором уже шла речь в книге, эти представления, фактически, суммирует. Коротко их можно свести к следующему: Моцарт сочинял «в голове», не прибегая к помощи клавира и не делая нотных заметок (1); произведение возникало сразу как некоторая целостность и в таком законченном виде запечатлевалось у него в памяти (2); нотная запись представляла собой не более чем механический акт, независимый от внешних обстоятельств (3)[ь]. Каждое из этих утверждений возникло не на пустом месте и, конечно, не только из-за романтического понимания творчества (тем более — гениального творчества) как явления преимущественно интуитивного и иррационального. Сопоставление и анализ сохранившихся документов позволяет расставить акценты и скорректировать некоторые интерпретации.

а Письмо от 30 декабря 1780 г. — *Bne/eOA* III. 8. 78. Эту моцартовскую фразу вынес в за

головок своей статьи А. Брилльман: *BneИтапп Л.* «[...] котротеП 151 $cЬоп аПев — аЪег ёезсйпеЬеп посН тсЬг — [...] ». Оебапкеп гиг МогаП 8сЬаГГегше15е. Е1пе ОбегегсЫ // МкСеНивдеп бег т(ета(юпа1еп 8Шип§ МогаПеит.46 .!§, НГ. 3—4. 5.1—32.

Ь *Копгаё.* 8. 160.

а.
О
н
К
го
О
С
2
О
о
«
н
о
сз
р
о
Р0
н

Пользовался ли Моцарт инструментом во время сочинения?

Большинство фактов свидетельствует, что нет. Вряд ли в данном случае стоит сомневаться в рассказе Наннерль, которая еще в детстве запомнила брата сочиняющим за столом. Вот фрагмент из ее воспоминаний, в 1800 году опубликованных в *АИуепиепе МимкаШсИе 2еИип%*

> *В Лондоне, когда наш отец был столь болен, что лежал едва ли не при смерти, нам было запрещено касаться клавира. Чтобы все же чем-то занять себя, Моцарт сочинял свою первую симфонию со множеством инструментов, в первую очередь с трубами и литаврами. Сидя с ним рядом, я была должна ее переписывать. Пока он сочинял, а я копировала, он мне сказал: «Напомни, чтобы я дал валторнистам поиграть чего-нибудь стоящего»[0].*

Трудно утверждать, действительно ли речь идет о первой из известных моцартовских симфоний — КУ16, датированной как раз по этим воспоминаниям Наннерль. Загвоздка в том, что оркестр в ней не содержит ни труб, ни литавр — только струнную группу, два гобоя и две валторны. Можно ли считать «чем-то стоящим» мотив *ез — /— аз — §,* напоминающий знаменитое начало финала «Юпитера», — тоже вопрос спорный, так как, по справедливому замечанию Заслава, он часто встречался и у современников Моцарта[b]. То, что описание Наннерль не слишком подходит к первой моцартовской Симфонии, равно как и ко всем, написанным в Лондоне (КУ19, 19а, 45а), заставляет исследователей предположить, что либо она утрачена, и от нее не осталось никаких следов, либо под «симфонией» Наннерль подразумевала ряд пьес из Лондонской тетради эскизов, созданной как раз в то время[c].

Если вынести за скобки трудноразрешимый вопрос с оркестровкой (к слову сказать, партии валторн и труб в то время часто выписывались отдельно) и атрибуцией первого симфонического опыта Вольфганга, то вывод вряд ли вызовет сомнения: уже в возрасте восьми лет Моцарт с легкостью и необычайной интенсивностью писал, вовсе не прикасаясь к инструменту. «Оркестровые» эскизы из Лондонской тетради несут на себе отпечаток той же манеры. Навык сочинять без помощи клавира Моцарт сохранил на всю жизнь, что подтверждала Констанца. Новелло, посетившие Зальцбург летом 1829 года, среди прочих задали ей об этом вопрос и зафиксировали ответ:

> *При сочинении он редко подходил к инструменту. Сочиняя, вставал, ходил туда-сюда по комнате и не обращал внимания на то, что происходило вокруг него. Потом садился рядом со мной. Велел принести чернила, бумагу*

а *Берхтольд цу Зонненбург М. А.* И вновь несколько

анекдотов о детских годах Моцарта //

Моцарт. Истории и анекдоты, рассказанные его современниками. С. 124. Семья на время болезни Леопольда перебралась из Лондона в Челси, сейчас это пригород английской столицы.

Ь *2аз1а\у*. Р. 18.

с Некоторые из пьес Лондонской тетради эскизов действительно имеют скорее оркестровую, а не клавирную фактуру, что позволило Заславу «реконструировать» Симфонию № «0» Ез-йиг (заметим, в той же тональности, что и официальная первая Симфония КУ 16). Он полагает, что ее можно составить из пьес КУ 15кк [АНеˆго] — КУ !5сШ [АпйаШе] — КУ 15сс (МепиеПо] и КУ 15ее [Тпо сП МепиеПо] с менуэтом в качестве финала — 1Ы<1 Р. 19—20. Об оркестровой природе ряда эскизов из этой тетради пишет и Плат. См.: *РШН IV*. \Ьг*ог1 // ЫМАIХ, \\& 27, Вй. 1. 5. XXIII—XXIV.

и просил: «Милая жена, поговори со мной о чем-нибудь». Мог писать на нотном листе, пока я ему что-то говорила, причем беседа не мешала его работе. [...] Он записывал [музыку] так, как я пишу обычные письмеГ.

Об отношении Моцарта к клавиру в процессе композиции вспоминал в беседе со своим учеником Фердинандом Хиллером и Иоганн Непомук Гуммельь. В 1880 году Хиллер в своей автобиографии рассказал об их совместном визите в «Фигаро-хауз» в 1827-м:

> Это был дом, где он [Гуммель] жил восьмилетним мальчиком у Моцар

та, занимаясь под его руководством. Проведя меня по разным комнатам, он не заметил в них никаких изменений и описал прежнюю обстановку. «Здесь, — сказал он, — стоял моцартовский рояль, на котором мы занимались. Здесь — бюро, за которым он сочинял. В этой комнате стоял мой клавир, а там, в середине, бильярдный стол»с.

Иными словами, в памяти Гуммеля сохранилась весьма четкая картина: фортепиано — для занятий с учеником, бюро — для сочинения.

Однако полностью исключить клавир из творческого процесса Моцарта-композитора было бы тоже неверным. Прежде всего, потому, что на нем Вольфганг любил импровизировать. Примеров импровизаций, переросших в композиции, у Моцарта немало, в особенности в жанре вариаций — об этом уже шла речь. Не исключено, что, сочиняя и другие фортепианные произведения, предназначенные для концертных выступлений, Моцарт мог

использовать инструмент для «разогрева» фантазии или проверки виртуозных фрагментов. Работая над операми или оркестровыми опусами, он тоже время от времени нуждался в клавире. Как раз об этом, по-видимому, он писал отцу из Вены, собираясь перебраться на новую квартиру в августе 1781 года: «Моя комната уже готова, я иду сейчас взять напрокат клавир. Пока его нет, я не могу переехать, потому что должен писать и не могу терять ни минуты»[11]. В конце лета было начато «Похищение». Вольфганг стремился закончить оперу за короткое время, и клавир, скорее всего, ему нужен был именно для этой цели.

Вероятно, Моцарт использовал фортепиано и на заключительной стадии работы над произведением, когда оно было уже готово, чтобы проверить, соответствует ли реальное звучание воображаемому®. Иными словами, в процессе сочинения клавир играл хотя и вспомогательную, но все же вполне определенную роль.

Второй вопрос — соотношение сочинения и записи по времени. Цитата, вынесенная в начало главы, взята из моцартовского письма периода работы над «Идоменеем». Еще одно сходное высказывание, на которое в связи с творческим процессом Моцарта внимания обычно не обращали, можно обнаружить в письме

а *[ЫоуеИо V. ып<1 М.*\ Ете ОДШаКЛ ги МогаП, 1829. 8. 72—73.

Ь В статье Р. Мюнстера приведены фрагменты беседы Гуммеля с композитором И. К. Лобе,

опубликованной в *А11§ете1пе МшИсаШсИеп 2еИип§.* См.: *МйпМег Я.* МогаПз РегзопИсЬкеИ ипб 8са1Теп$у/е15е т бег 5юМ зетез 8сЬй1егз ,1оНапп №ротик Нитте! // Ас1а МогагПапа. 1964. №11. НГ.2 8. 25—28. Эту же цитату приводит в своей статье и Брилльман. с Фрагмент Кйпз11ег1еЬеп Ф. Хиллера (1880) опубликован в: *ОешзсМОок.* 8.482.

б Письмо от 1 августа 1781 г. — *Впе/еСА* III. 8.144.

е *2аз1ам> N.* МогаП аз а *югктд зШГ// Оп Могап. СатЪпбёе Ушу. Ргезз., 1994. Р. 110.

о.

О
н
5
т
О
С
2

О
о
«
н
о
&
а
о
«
н

времен «Похищения»: «Арию *m A* для Адамбергера, *m B* для Кавальери и терцет я сочинил за день и записал за полтора»[3]. Как видно, в обоих случаях сочинение и запись разделены и представляют две стадии работы. Если судить по этим высказываниям, фрагменты оперы было созданы от начала до конца «в голове», еще до того, как на бумаге появилась первая нота. Но было ли так на самом деле?

При особых обстоятельствах Моцарт до поры до времени мог ограничиваться только частичной фиксацией нотного текста — например, из-за спешки. В одном из «анекдотов», опубликованных со слов Констанцы после смерти Моцарта, рассказано, что Вольфганг обещал скрипачке Стриназакки написать Сонату с облигатной скрипкой:

> Но так как ему были противны такие мелкие работы, он все отклады

вал до тех пор, пока не наступил предпоследний день перед концертом, на котором соната должна была исполняться. Концерт проходил в придворном театре. Моцарт, наконец, записал сольную партию скрипачки, свою же так и не удосужился. Императору Иосифу II, разглядывавшему сквозь лорнет сверху из своей ложи весь театр, показалось, что у пианиста перед глазами не было никаких нот. Он велел пригласить Моцарта после выступления, чтобы взглянуть на партитуру, и был весьма удивлен, не обнаружив на нотной бумаге ничего, кроме тактовых черт[b].

Речь идет о Сонате КУ454, которую Моцарт 21 апреля 1784 года внес в свой Указатель, куда, как известно, записывал только законченные произведения. Через три дня в письме к отцу он сообщил, что «сейчас здесь у нас знаменитая мантуанка Стриназакки, очень хорошая скрипачка. Я как раз написал сонату, которую мы вместе с нею сыграем в четверг на академии в театре»[c]. Упомянутый концерт состоялся 29 апреля, на нем действительно присутствовал император. Альфред Орель, изучив

автограф этой Сонаты в Музыкально-культурном фонде Стокгольма, нашел подтверждение истории, рассказанной Констанцей. В рукописи скрипичная партия записана более бледными чернилами, чем фортепианная, кроме того, тактовые черты в партии фортепиано из-за недостатка места часто не совпадают с теми, которые проставлены у скрипки[51]. В конце лета эта Соната вместе с двумя клавирными (КУЗЗЗ/Э15с и 284/2056) вышла из печати в издательстве Торичеллы. Скорее всего, именно это побудило Моцарта доделать запись: объявление в *Шепег2еИипуо* публикации трех новых сонат «знаменитого господина капельмейстера Моцарта»[e] появилось 7 июля 1784 года, а значит, рукопись была закончена в период между 29 апреля (дата концерта) и началом июля.

Последовательность событий такова: Моцарт заносит Сонату в Указатель, считая ее завершенным опусом, о чем сообщает отцу; играет ее на концерте и только потом дорабатывает. Звучащий текст во всей полноте своих деталей возник не *после* нотного (рукописного и печатного), как его интерпретация,

а Письмо от 6 октября 1781 г. — *Bпе/еСА* III. 5.165.

Ь Несколько анекдотов из жизни Моцарта, поведанных нам его вдовой // Моцарт. Истории и анекдоты, рассказанные его современниками. С. 126.

с Письмо от 24 апреля 1784 г. — *Bпе/еСА* III. 5.311.

с! *Оге1А*. МогагНапа т 5сНˆес1еп //Ас1а МогаШапа VI (1959). 5. 3—4. Об этом см.: *КеезегЕ*.

***ЬгноП* // 1ЧМА'VIII, *Щ*. 23, Вд. 2. 8. XIV. е *ЬеШзсМУок*. 3. 200.**

а *до* него, причем не в виде импровизации, а как оформленная композиция, существующая, однако, почти исключительно «в голове» ее создателя. И нотная запись явилась в этом случае действительно актом, скорее, механическим.

Этот факт тем более поразителен, что «соната Стриназакки» в ансамблевом плане очень сложна. Не только скрипичная и клавирная партии сами по себе, но и их сочетание таит множество проблем для исполнителей. Чего стоит, например, изысканное ритмическое многообразие медленного вступления, быстрый обмен короткими репликами в главной партии первой части и полифонические «экзерсисы», усложнившие репризу[3], или интенсивное тональное движение в середине второй части, уводящее в глубины одноименного мажоро-минора. То есть, Моцарт, если судить по окончательной записи, должен был держать в голове не только некий более или менее подчиненный клавирный аккомпанемент, но и такие сочетания инструментов (в том числе полифонические), которые в других случаях он даже

мог опробовать заранее (как в «Пражской» симфонии) или подправлять в готовой рукописи (как в «Гайднов-ских» квартетах). Мы, конечно, не узнаем, насколько точно клавирная партия зафиксировала то, что прозвучало на концерте; и если существовали различия, то в чем они состояли. Не исключено и даже очень вероятно, что впоследствии Моцарт вносил какие-то изменения. Тем более что есть еще одна история, которая разворачивалась совсем иначе. Она связана с Сонатой, сочиненной для скрипача Брунетти.

На концерте в резиденции Тевтонского ордена, где разместились во время визита в Вену в апреле 1781 года архиепископ и его свита, Моцарт исполнил Сонату в сопровождении скрипки КУ379/373а, точно так же, как позднее «сонату Стринадзакки», — по неполной партитуре:

> Сегодня — ая пишу тебе в 11 часов ночи — у нас была академия. Играли

три мои вещи, разумеется, новые — рондо из концерта для Брунетти, сонату в сопровождении скрипки — для меня, которую я сочинил вчера ночью с 11 до 12. Но для того, чтобы успеть, я записал только партию Брунетти, а свою держал в голове[6].

«Соната Брунетти» вошла в сборник шести сонат для скрипки и фортепиано, посвященных моцартовской ученице Йозефе Ауэрнхаммер и опубликованных Артариа в декабре 1781 года. Однако ее путь к изданию был другим. Сохранилось две аутентичные версии скрипичной партии: в полном автографе (Библиотека Конгресса, Вашингтон) и в виде отдельно выписанной партии (Берлинская государственная библиотека). Еще Эйнштейн высказал предположение, что последняя — не что иное, как те самые ноты, по которым, собственно, и играл Брунетти на концерте 8 апреля 1781 года[c]. Сравнение двух версий обнаруживает поразительный факт: между ними много отличий. Получается, что Моцарт, готовя Сонату к публикации, не только дописал фортепианную партию, но и переработал скрипичную[11], то есть поступил обратно тому, как в случае с «сонатой Стриназакки». Если принять эту гипотезу, то последовательность событий выстроится

а Вертикально-подвижные контрапункты, допускающие удвоение в т. 99—108.

Ъ Письмо от 8 апреля 1781 г. — *Впе/еОЛ* III. 5. 103. с *КдМ* 3.8.457.

***й Кеезег Е.* ЧвптоП// NMA VIII, 23, 2. 8. VII.**

г-«

чо

а.

О
н
5
со
О
С
о
о
д
н
о
аэ
Р
Оч
о
«
н

таким образом: Моцарт сочиняет Сонату, записывая только партию скрипки, исполняет ее вместе с Брунетти на концерте, потом фиксирует полный текст, изменяя партию скрипки (а возможно, и партию клавира, от первоначальной версии которой не осталось никакого письменного «следа»), В этом случае запись уже не выглядит формальной процедурой. Моцарт правил вполне «состоявшийся» опус.

Повод к размышлениям дает и известный и часто цитируемый фрагмент из его письма, адресованного сестре:

> Я посылаю тебе прелюдию и трехголосную фугу... Они записаны неловко:

сперва фуга, а потом прелюдия. Причина в том, что я сочинил вначале фугу и, записывая ее, обдумывал прелюдию. Мне хочется, чтобы ты могла все это разобрать, так как написано очень мелко, и чтобы тебе это понравилось[а].

Среди доказательств того, что Моцарт обладал способностями продумывать произведение до мельчайших деталей «в голове», представлять его целиком и только потом записывать, — этот пример самый яркий. Случай также иллюстрирует другие моцартовские необыкновенные качества — феноменальную память, необыкновенную концентрацию внимания, удивительную емкость, «полифоничность» тех процессов, которые происходили в его сознании в момент сочинения. В письме речь идет о Прелюдии (фантазии) и фуге С-с1иг КУ 394/383а (1782), написанных в период активного общения с ван Свитеном, в самый разгар штудий баховской и генделевской музыки. Поэтому вряд ли должно удивлять родство

темы фуги с баховской («ХТК», т. I, фуга C-c1иг)ь. Тема состоит, фактически, из тех же мотивов, что и у Баха, лишь слегка варьированных и переставленных местами:

И. С. Бах. Фуга С-ёнг



Интригует, однако, не сама по себе работа «по модели»[1] — таких случаев и у самого Моцарта, и в XVIII веке в целом предостаточно (некоторые рассмотрены и в нашей книге). Интересно другое. Почему никогда ни до, ни после этого Моцарт не упоминал, что ему доводилось что-то обдумывать в то время, когда он занимался другой композиторской работой? Ведь о том, что «все сочинено, но еще не записано», в разной форме и по разным поводам он высказывался неоднократно. Близкие Моцарту люди не раз отмечали, что он часто казался погруженным в свои мысли даже тогда, когда поддерживал беседу или, напри-

а Письмо от 20 апреля 1782 г. — *Bne/eCA* III. 8. 202.

Ь На это же родство указывал еше Аберт. См.: *Аберт* II, 1. С. 152.

с Моделью для КУ 394/383а послужили, по-видимому, две баховские фуги: С-ёиг'ная

из I тома и с-то1Гная из II тома «Хорошо темперированного клавира».

мер, умывался (как воспоминала его свояченица Софи Хайбель)[3]. Но о том, что друг на друга «накладывались» две разные стадии сочинения — обдумывание и запись, — речи никогда не шло, хотя Моцарту очень часто приходилось работать в спешке. Почему такая ситуация возникла только в случае с фугой?

Музыковед, малосведущий в проблемах психофизиологии, может строить гипотезы только на основе самого художественного материала. Начнем с того, что Прелюдия и фуга С-биг КУ394/383а — единственный законченный цикл такого рода, написанный Моцартом для фортепиано. В 1782 году Вольфганг несколько раз начинал и не завершал фуги, иногда

ограничиваясь только темой[ь]. Так или иначе, но первая полноценная, зафиксированная в нотном тексте инструментальная фуга несет на себе отпечаток ученической работы. Конечно, ученичество Моцарта было весьма условным, так как «ученик» был гением и к тому времени уже зрелым мастером. Еще в юные годы он прекрасно справлялся с хоровой полифонией, создав исключительно мастерские работы. Самое главное, в чем проявляется ученичество Моцарта, — чрезвычайная концентрация и чрезмерное изобилие приемов и полифонических сложностей в пьесе, рассчитанной на клавир. Кажется, что все способы построения инструментальной фуги, усвоенные из тщательно проштудированных произведений Баха, Моцарт «втиснул» в одну замысловатую и выполненную с техническим блеском композицию. В фуге представлены стреттная техника (двухголосная и две трегхолосные стретты), разнообразные канонические секвенции, дана тема в увеличении (и фрагментарно — в уменьшении), причем все это не исключает весьма интенсивного тонального развития и тематической работы в интермедиях (что для стреттных фуг Баха в принципе не характерно) — и все это не считая вертикальных перестановок, «запрограммированых» удержанным противосложением. Протяженная (68 тактов) фуга выглядит намного более ученой и архаической, чем баховские, и при этом — более тяжеловесной. Не исключено, что Моцарт сам ощущал некоторую перегруженность своего опуса, когда советовал сестре выучить его наизусть, потому что играть с листа трудно[0].

Итак, фуга сложна и насыщена полифоническими приемами. Прелюдия, напротив, весьма типична для импровизационных форм того времени. Как правило, назначение таких прелюдий чисто прикладное — дать исполнителю возможность познакомиться с инструментом, проверить звучание регистров, испробовать с помощью разных технических приемов (трели, пассажи, репетиции) механику, прослушать, как звучат тональности*[1]. Фантазия из С-с1иг'ного цикла похожа, скорее, на записанную импровизацию, имеющую эту же функцию. В ней показаны разные тональности, окружающие С-биг и с-шо11, в изобилии представлены разные типы клавирной фактуры. У Моцарта в таком стиле выдержаны также «Модулирующая прелюдия», написанная по просьбе Наннерль[6], и Прелюдия КУ284а, ранее известная как Каприччио КУ395.

а *М135€п О. N* *уоп.* **Вю§гарЫе *Щ* А. МогаПз. 5. 62.**

Ь В письме к сестре он объяснял свой усилившийся интерес к клавирным фугам с музы

кальными пристрастиями своей молодой жены: «Так как

она [Констанца] часто слышала, как я импровизировал фуги, то спросила, нет ли у меня написанной. Когда я ответил, что нет, она сильно отругала меня за то, что я не хочу писать искуснейшего и красивейшего в музыке». См. письмо от 20 апреля 1782 г. — *Bne/eCA* III. $. 203.

с 1Ы<1

***6 РШк IV*. \ЬптоП // ЫМАIX, \% 27, Вё. 2. 3. XIV.**

е Модулирующая прелюдия служила для соединения в концерте пьес в разных тональностях.

Если вернуться к уникальному феномену — одновременной записи фуги и обдумывания прелюдии, — то, как нам кажется, причина кроется в *качестве и характере* обеих частей, прежде всего в полифонической сложности фуги. Степень предварительного рационального продумывания и вес чисто технической композиторской работы при сочинении фуги крайне высоки. Чтобы записать, например, заранее опробованную (мысленно или за инструментом) стретгу, каноническую секвенцию и проч., не требуется какого-то особого вдохновения, — только навыки и опыт. И чем больше в фуге полифонических премудростей, тем более «ремесленным» и менее спонтанным становится творческий процесс. Почему в таком случае, выполняя разнообразные полифонические операции, не поразмышлять над тем, какую фактуру и тональности использовать в прелюдии?

Безусловно, эта задача совершенно выходит за рамки обычных, но в контексте того, что мы знаем о моцартовском творческом процессе, она кажется гораздо более простой, чем, например, «сочинить, но еще не записать» половину финального действия «Идоменея». Не случайно, наверное, Моцарт обрисовал в одном из писем совсем иную, чем в случае с С-биг'ной фугой, ситуацию (о ней уже шла речь в главе о моцартовских «плагиатах»). Задуманную для Раафа арию *Non* да *ё'опёе \nene* он (из-за высокой тесситуры начальной темы) решил отдать Алоизии. Помня об обещании, отложил внеплановую работу и взялся за арию для Раафа *8е а11аЬЬго тю поп сгесИ* КУ295. Но, как он сам признавался, работа не шла: «...все напрасно, я не мог писать, первая ария все время лезла мне в голову»[3]. В данном случае ни о каком параллельном записывании и обдумывании не могло быть и речи. Вдохновение, подстегнутое соревнованием с Кристианом Бахом, пришедшая в голову идея отдать арию возлюбленной — все это захватило Моцарта, создало творческий импульс необыкновенной моши и не оставило шанса никакой другой работе. Уже приступив к арии для Раафа, наверняка заранее обдуманной и распланированной «в голове», Моцарт не смог ее «записать», пока не закончил первую. Другая музыкальная

идея буквально вытесняла ее из сознания. Ясно поэтому, что казус С-биг'ной Фантазии и фуги — совершенно особого рода. Только потому, что этот цикл — своеобразная стилизация жанра, формы, техники, воспринятых Моцартом как бы со стороны, — он в большей степени требовал композиторского ремесла, чем фантазии и воображения, и допускал параллельное обдумывание чего-то другого.

Последний вопрос — моцартовские фрагменты и эскизы, то есть все то, что обычно относят к композиторской «кухне». Считается, что отнюдь не все материалы такого рода, оставшиеся после Моцарта, сохранились, так как Констанца, Ниссен и Максимилиан Штадлер, разбиравшие моцартовские бумаги, многое уничтожили, не видя в них особой ценности (в том числе и коммерческой)[6].

Новейший свод, составленный Конрадом, насчитывает около 320 эскизов и фрагментов, которые остались после Моцарта и не были развиты в законченные произведения[0]. Различие между ними заключается в том, что эски-

Обычно исполнитель такие связки импровизировал. Тем же, кто, как и Наннерль, не обладали даром публичной импровизации, приходилось их выучивать заранее. См.: 1Ы6. $. XII.

а Письмо от 28 февраля 1778 г. — *Bne/eCA* II. 5. 304.

Ь *BneЧtann A*. «[...] котротеП 151 зсйоп аНез — аЬег§е5сЬпеЬеп посй тсН1 — 11.

Мнение это — по крайней мере, по отношению к Штадлеру — кажется все же не вполне обоснованным.

с В Указателе Конрада принята следующая система обозначений: тип документа (фраг

мент — Рг; эскиз — $к), год возникновения, буквенный индекс (буквы латинского

о

г-зы — это в полном смысле наброски, отрывочно зафиксированные музыкальные идеи, записанные нередко на случайных листках, иногда небрежно, и не предназначенные для чужих глаз (так сказать, для внутреннего пользования). Фрагменты, напротив, представляют собой незаконченное произведение, нотная запись в них выполнена весьма детально и аккуратно — с указанием названий инструментов, акколадами, динамическими оттенками и проч.[a] Кроме этого есть немало набросков, созданных в процессе работы над теми или иными произведениями. Они в Указатель Конрада не вошли.

Целенаправленно исследовать весь этот материал начали во второй половине XX века, особенно активно — в последние 25

лет, хотя отдельные работы появлялись и раньше. Еще Аберт подчеркивал, что эскизы и фрагменты очень важны для понимания творческого процесса Моцарта, несмотря на то что подлинную сущность «акта художественного зачатия» они не проясняют*'. Но даже простая хронологическая статистика говорит о многом. Например, что наибольшее число фрагментов, судя по сохранившимся, осталось в 1782 и 1787 годах (соответственно 20 и 25). В первом случае больше трети связаны с музыкальными вечерами ван Свитена и изучением музыки старых мастеров: это шесть фрагментов фуг, две фантазии и сарабанда. В 1787 году Моцарт, по-видимому, серьезно задумывался над перспективой издания своих камерных произведений. Результат — 12 фрагментов для разных составов. В 1785-м, когда концертная деятельность протекала очень интенсивно, кроме трех завершенных концертов (КУ466 с1-то11, КУ467 С-Фдг, КУ482 Ек-биг), Моцарт зафиксировал еще шесть фрагментов в этом жанре.

Почему Моцарт оставлял произведение незаконченным? Пожалуй, первым причины удалось сформулировать Эйнштейну[0]. Самая распространенная — если отпадала внешняя необходимость в сочинении. В качестве примера Эйнштейн приводит *5m/oma concePaШe* КУАпй. 104/320е (1779, у Конрада— Ег 17796). Она предназначалась для музыкантов мангеймскош оркестра (скрипача, альтиста и виолончелиста), но они прекратили совместные выступления. Вторая причина — изменение замысла в процессе сочинения, когда мысль вроде бы сформировалась, произведение начато, но после какого-то количества записанных тактов оно перестает удовлетворять композитора[11]. Брилльман считает, что фрагменты, не завершенные Моцартом по тем или иным внутренним, а не внешним причинам, не стоит дописывать и *pom /aOum* (в том числе и с помощью компьютерных методов — такие попытки существуют): «...что не было закончено, должно таким и остаться»'.

Иное значение имели эскизы, сделанные в процессе работы над произведением, как промежуточная ступень в формировании его окончательного облика. В 1781 году Моцарт писал отцу из Вены по поводу работы над «Идоменеем»:

алфавита указывают количество фрагментов и эскизов в каждом г.). Например: Рг 1782а — фрагмент АпйапИпо В-диг для клавира и скрипки, КУ АпЬ. 46/374§. *КопгаН I/*. Могагсв ЗсЬайеггоеюе: Зшдеш ги ёеп У&гкаШоётарНеп, $кл22еп ипй ЕшШгГеп. СоШвдеп, 1992; частично вошел в: *Копгай.* 8. 372—411.

***ВпеНтаппА*. «[...] котротеп п.1 $сНоп аНез —**

aЬer§e&cЬпеЬеп посЬ тсН* — [...] ». 8.12.

***Аберт* II, 1. С. 122.**

***Эйнштейн.* С. 143 и далее (глава «Фрагменты и процесс творчества»).**

Там же. С. 145.

О
н
о
с
2
о

***ВпеНтаппА.* «[...] котрошеП 1з1 всЬопа!1е$ — аЪегееБсЬпеЬеп посЬ тс1п — [...] ». 5. 13. Лучшими вариантами таких неавторских окончаний музыковед считает Реквием с доработками Зюсмайера и клавирную Фантазию д-то11 КУ 397 с 10-тактовым завершением кантора церкви Св. Фомы в Лейпциге А. Э. Мюллера.**

о
«
н
о
Р
а
О
рр
н

> То, что я больше и сильнее всего должен был работать под конец, прав

да. Но не из-за лени или нерадивости. За 14 дней я не написал ни одной ноты, так как не мог. Я, конечно, писал, но не начисто[а].

Что означает «не начисто»? Либо сделаны какие-то наброски, либо партитура зафиксирована фрагментарно, а не полностью. Примеры эскизов первого рода в литературе упоминались неоднократно. И Аберт, и Эйнштейн с восхищением писали об изменениях, которые произошли в окончательном варианте темы арии Донны Анны *Ог ля/ сЫ Гопоге* по сравнению с ее эскизом, хотя и оценивали результаты по-разному. «Поменяв местами два звука, Моцарт превращает обычное банальное восклицание в яростную угрозу» (Эйнштейн); исправления затронули «не только декламацию [...], но и нравственно-психологический характер мелодии: с высот патетики в стиле оперы $епа она спускается к кругу чувств глубоко взволнованной девушки» (Аберт)[ь]:

87 *а* АпйаЫе Вариант 1



Ог за! сЫ Го _ по _ ге га - р! _ ге а те уо! _ зе сЫ 1гп1 1га _ сК _ (о _ ге

876 Ап(1ап(е Вариант 2



Ог 8Э1 сЫ Го _ по _ ге га _ р1 _ ге а те уо! _ $е сЫ Ги Л (га _ _ (о _ ге

Образные интерпретации различны (Эйнштейн считает, что тема стала более страстной, Аберт — что менее), но положительная оценка сходна. Градус патетики в окончательном варианте арии выше, чем в эскизе, но это не некая типическая, а *индивидуальная* патетика. Восходящая терция (в окончательном варианте) звучит гораздо взволнованнее и лиричнее, чем традиционный для такого аффекта квартовый скачок (в эскизе). К тому же фраза приобрела бблыную пластичность и энергию, так как исчез октавный ход, разбивающий ее на два мотива. Не менее убедителен проанализированный Абертом пример модификаций в арии Графини из III акта «Фигаро»[c].

И эти, и другие случаи свидетельствуют о том, что над крупными произведениями Моцарт работал весьма кропотливо, отделывая, исправляя, улучшая детали (в главе, посвященной моцартовским концертам, уже шла речь об эскизе к первой части КУ414). Конечно, не следует на этом основании впадать в крайность и представлять его композитором, близким по типу Бетховену. Целенаправленное движение от эскиза к эскизу, от варианта к варианту — как у Бетховена — Моцарту было все-таки чуждо: в большинстве случаев он стремился сразу записать произведение от начала до конца. Но и ограничивать его композиторскую работу только таким способом тоже не следует. Самый красноречивый пример — история создания «Гайдновских» квартетов, которые, как признавал сам Моцарт, дались ему не без труда, причем он продолжал вносить исправления не только в чистовую рукопись, но даже в гравированные голоса[11].

а Письмо от 26 мая 1781 г. — *Впе/еОА* 111. 5. 121.

Ь *Эйнштейн. С.* 145; Аберт II, 1. С. 129.

с *Аберт* II, 1. С. 129—130.

<1 *Эйнштейн.* С. 145.

гэ

о

Бблыная часть подготовительных штудий —

контрапунктические эскизы. По-видимому, именно этот вид композиции требовал от Моцарта дополнительных усилий. Эйнштейн прав: «Неужели кто-нибудь поверит, что партитура финала симфонии “Юпитер” могла возникнуть без основательной подготовки, без закрепления отдельных мест не только в воображении, но и на бумаге? Да в ней и без того чудес достаточно»[3]. Наброски к финалу «Юпитера» не сохранились или еще не обнаружены. Но почему бы не предположить, что они действительно были, если существуют эскизы к первой части «Пражской» симфонии, как раз связанные с отработкой полифонических сочетаний, и эскизы к знаменитому контрапункту трех танцевальных тем в сцене бала из первого финала «Дон Жуана» (сцена XX)[b]?

Еще один род эскизов — фрагментарная запись — не что иное, как одна из стадий работы над партитурой. Конрад, аккумулировав многолетние исследования творческого процесса Моцарта, разделил его на четыре фазы[3]. *Первая* — «дописьменная». Она начинается с концентрации на «идее» произведения. Важными импульсами для фантазии служит музыка других композиторов (то, что Эйнштейн определил как принцип «трамплина»), а также импровизация на клавире. *Вторая фаза* — начальная письменная фиксация «для себя» в сокращенной, только Моцарту понятной форме. Это могла быть, например, вокальная партия в арии, фрагмент, представляющий тип фактуры или гармоническую схему, архитектонику целого. *Третья фаза* — «эскизная партитура», обычно включавшая главный мелодический голос, партию баса и некоторые существенные с тематической точки зрения фразы в других голосах. Именно на этой стадии Моцарт считал, что произведение «сочинено», и обычно обозначал ее в письмах словом *сот-ротет.* Иногда именно в этот момент Моцарт вносил сочинение в свой Каталог. И наконец, *четвертая фаза* — превращение эскизной партитуры в полноценную, когда мелодико-гармоническая рамка дополняется другими голосами. Для самого композитора это была стадия «письма» *(зсИтЬеп).*

«...Мне — так как я сейчас все время сочиняю — нужны ясная голова и спокойная душа»[11], — эти слова Моцарта, написанные отцу в первый венский год, просто и точно определили ту творческую доминанту, которая присуща ему как композитору. Сочинение музыки было для него радостью и душевным отдохновением. Весь драматизм, всю остроту контрастов света и тени, все адские бездны и небесные воспарения духа, всю тонкость и грацию — все он черпал отнюдь не в своих личных переживаниях, радостных или горестных жизненных событиях,

«перекладывая» их на язык звуков. «Спокойная душа» и «ясная голова» были естественным и очень важным условием для высвобождения музыкальной фантазии и реализации замысла. Житейские переживания, противостояние, борьба за существование, конфликты — то, что могло смутить этот покой и затуманить эту ясность, Моцарт в процессе сочинения старался отбросить. Может быть, реальные события и играли какую-то роль, но его вдохновение воспламеняли в первую очередь импульсы художественно-эстетические.

а Там же. С. 151.

Ь Они воспроизведены в ЫМА, см.: ЫМА IV, \\^. 11, Вс1. 8. 3. 122—125; NN1^ II, \\^. 5, Вд. 17.

5. 527.

с *Копгаё.* 8. 164—165.

(I Письмо от 9 июня 1781 г. — *Bne/eCA* III. 5. 127.

ел
г-
г}-
а.
О
Н
го
О
О
и
н
о
а
о
«
н

ПРИДВОРНЫЙ КАММЕК-К0МР081ТЕ1Л1, или СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК ПОНЕВОЛЕ

Переехав в Вену в 1781 году, Моцарт сменил не только место жительства, но и свой социальный статус. Он оставил придворную службу у архиепископа и превратился, по сути, в свободного художника. Вряд ли, однако, стоит оценивать этот шаг как реализацию некоей сознательной жизненной программы. Наверное, не следует так уж доверять романтизированному образу Моцарта — композитора-бунтаря, который бросил вызов принятому устройству музыкальной жизни, отринул зависимость от патрона-работодателя и рискнул действовать на свой страх и риск. «Этот образ совершенно некорректен», — справедливо

заключает К. Кюстер, замечая, что, во-первых, таких свободных художников, то есть музыкантов, не имеющих постоянного места службы, в XVIII веке было немало, особенно в сфере оперы; во-вторых, сама «художественная автономия» в то время понималась совсем не так, как в последующую эпоху[3]. Можно привести и другие аргументы. Начиная с итальянских путешествий, Моцарт — сперва вместе с отцом, а потом самостоятельно — был занят поиском постоянного места службы, которое приносило бы регулярный доход и обеспечивало положение в обществе. Десятки попыток не увенчались успехом, но они постоянно возобновлялись, в том числе и в Вене. И конечно, самый главный аргумент: распоряжением Иосифа II 7 декабря 1787 года Моцарт все-таки был назначен на придворный пост композитора камерной музыки.

Вакансия образовалась после смерти Глюка в ноябре того же года и была на то время единственно возможной. Чаще всего, говоря об этом назначении, обращают внимание на относительно небольшую сумму (800 флоринов), предложенную Моцарту, особенно по сравнению с тем, что получал Глюк (причины мы обсуждали в главе, посвященной финансовому положению композитора). Констанца, уже после смерти мужа, передала его слова, будто бы написанные на декларации о доходах: «Слишком много за то, что мне приходится делать, — слишком мало за то, что я мог бы сделать»[ь]. Это афористическое высказывание обычно считают своеобразной иллюстрацией довольно-таки унизительного положения Моцарта при дворе. Но так ли это на самом деле?

Фрагмент из письма сестре, отправленного спустя 12 дней после императорского указа, не оставляет впечатления, что композитор был неудовлетворен или раздражен новой должностью: «То, что я в Праге написал “Дон Жуана” и что он прошел со всем возможным успехом, ты, наверное, уже знаешь. Но то, что меня теперь его имп. Вел[ичество] взял на службу, ты еще, наверное, не знаешь. Убежден, что ты с радостью примешь это известие»[0]. И еще полуголом спустя: «В ответ на твои вопросы о моей службе сообщаю, что император взял меня к себе в камерные музыканты, все оформлено соответствующим декретом; пока, правда, только на 800 фл. — но на камерной службе нет никого, кто по-

а *Кймег К.* \\ЫГ§ап§ Атадеиз Могап ипс! хеше 2еп. 5.346—408.

Ь Несколько анекдотов из жизни Моцарта, поведанных нам его вдовой. С. 126.

с Письмо от 19 декабря 1787 г. — *Bne/eOA* IV. 5. 60.

■'Ф
г-~

лучал бы так много»[3]. Так что, по крайней мере, с финансовой точки зрения он оценивал ситуацию вполне позитивно.

Обязанности Моцарта как камерного композитора были не слишком обременительными. Впрочем, скорее всего, обилие работы и не предполагалось. Это подтверждает письмо графа Котека, директора финансового отдела министерства. В нем говорится: Моцарта пригласили ко двору для того, «чтобы такой редкий музыкальный гений не искал бы, как заработать на хлеб с маслом за рубежом»[6]. Строго говоря, Моцарту не довелось писать для двора что-то специфически «камерное», что соответствовало бы названию его должности. Несколько обременительной была только одна задача — сочинять танцевальную музыку к придворным балам. Официально это в его обязанности не входило, но после смерти Штарцера в 1787 году место балетного композитора так и осталось пустующим, и его обязанности были возложены на Моцарта. В целом же ежегодное жалованье можно было рассматривать как своего рода стипендию[0].

Балы были важной частью венской светской жизни. Они проходили в карнавальный сезон, начиная с 6 января, и длились с 9 вечера до 5 утра. Венские балы-маскарады, славившиеся по всей Европе, собирали блестящее общество. Два зала редутов *(КейоиХетак),* расположенные в правом крыле Хофбурга, вмещали около 3000 человек. Как написано в итальянском путеводителе конца XVIII века, на балах можно было встретить представителей самых разных классов, там царили легкий флирт, молодость, красота, мода и хороший вкус[11].

Для венских балов музыку писал не только Моцарт, но и другие композиторы. Среди них — Гайдн и Бетховен, так что ничего зазорного или, тем паче, унизительного для него в этой обязанности не было. Моцарт и раньше, до получения придворной должности, сочинял танцевальные пьесы — например, в Праге (КУ 509 — февраль 1787). В 1788-1791 годы он «поставил ко двору» несколько серий менуэтов, немецких танцев (вальсов, лендлеров) и контрдансов — всего около 80 пьес. Несмотря на то, что все они имели сугубо прикладное назначение и как раз по этой причине были очень просты, композитор отделал их со всем профессиональным тщанием и в то же время дал волю своей фантазии.

Среди инструментальных пьес Моцарта не так уж много программных. Тем более примечательно, что некоторые танцы он озаглавил. «Гроза» *(Паз ПоппепмеПег,* КУ 534) и «Битва» *(Ьа*

ВаПафа, КУ 535) — два контрданса, написанные для новогоднего бала 1788 года, — одновременно и две музыкальные картинки. Вторая из пьес, внесенная Моцартом в Указатель 23 января, по-видимому, была непосредственным откликом на начало войны с Турцией. Как раз в январе Австрия приступила к боевым действиям[0]. В этой пьесе, соблюдая все необходимые для танца правила, в частности — строгую квадратность «колен», — Моцарту удалось развернуть что-то вроде сюжета: мирная жизнь *(Раг-1е* I), военные сигналы *(РаПе* II), шум сражения *(РаПе* III), примирение *(Pane* IV) и, в качестве финала, — *Магаа 1игса.* К балам следующего года был написан еще

а Письмо от 2 августа 1788 г. — *Bпе/еСЛ* ГУ 8. 72

Ь Письмо от 5 марта 1792 г. Цитпо: *ЯоЬЬш Ьапёоп И.* С. Могап'х 1791 Ьа$1 Уеаг. Р. 41.

с *Ц^Ктапп К.* дег Негг ОгаГдеп Тапгеп тй пйг \уа§еп...» МогаП ипс! (ЗегТапг а1$

МегарЬег етег 2ей\уеш1е // МогаП йп ^1еп 8. 435.

с*1 Цит. по: ЯоЬЫпз Ьапёоп Н. С.* МогагС'51791 1.Л51 Уеаг. Р 42.

е Постфактум контрдансу дали еще одно название — «Осада Белграда», вероятно, в связи с тем, что 9 февраля 1788 года был объявлен первый поход Иосифа II на Белград. См.: *Саква К.* Комментарии // *Аберт* II, 2. С. 465.

г-
р?
о
со
ш
X
О
X
X
X
X
*
о
X
'X
3 X С1 О **из** О **со**
и
X
4 X
От
э

ш
н
с/з
О
й.
2
О
Х
ос
ш
2
2
<
=Х
2
х
о.
О
аз
с*
Х
й.
Х
О
Х
н
о
а>
Х
Он
о
И
н

один военный Контрданс — «Победа героя Кобурга» (КУ 587). В нем цитируется песня о генерале, князе Фридрихе Иоасие Кобург-Заальфельде, который 22—23 сентября 1789 года во главе австрийского корпуса вместе с войсками Суворова одержал одну из решающих побед над турками при Мартинешти.

Есть среди танцев и «автоцитата» — контрданс на тему из арии Фигаро *Шп рш апйгш* (КУ 609 № 1; 1791). Еще в январе 1787-го Моцарт делился с Жакином своими впечатлениями от пражского бала: «Я с удовольствием наблюдал, как все эти люди весело кружились под музыку из моего “Фигаро”, превращенную в громкие контрдансы и немецкие [танцы]»[8]. Спустя три года в

Вене он сам использовал мелодию, полюбившуюся также и венцам. Популярная ария из оперы Анфосси «Триумф женщин» (1786) звучит в его контрдансе, так и названном *II Тпоп/о йейе йоппе.*

Программные пьески встречаются и среди менуэтов. В номере пятом из КУ 600 (датирован 29 января 1791 года) трио имеет подзаголовок «Канарейка» и соответствующие ему «птичьи» трели у флейты, флейты *ркхо1о* и — не без комического эффекта — у фагота. Еще одно трио (из Менуэта № 13 КУ 605) — «Катание на санях», забавная звуковая картинка с участием двух почтовых рожков и настроенных колокольчиков. Как тут не вспомнить о Дивертисменте с таким же названием, принадлежащем перу Леопольда Моцарта (1755), — в нем тоже использованы колокольчики!

Особый интерес в моцартовских танцах вызывает оркестровка. Группа струнных практически во всех случаях ограничена тремя партиями (альты отсутствуют). Зато духовые представлены разнообразно: флейта и малая флейта *(/1ашИпо,/1. ркхо1о),* гобои, фаготы, кларнеты, валторны, трубы. Использован и целый арсенал ударных. Кроме традиционных литавр — тарелки, треугольник, барабан, тамбурин. Из экзотических для классического оркестра инструментов отметим еще лиру (КУ 601, трио № 2), и, по-видимому, что-то типа колесной лиры (КУ 602, трио № 3)[ь]. В оценке моцартовских оркестровых танцев совершенно прав Аберт: даже на таком ограниченном поле неисчерпаемая изобретательность Моцарта поражает — и характерностью музыкального тематизма, и оркестровой техникой, в которой узнаваемы все признаки его зрелого стиля'.

Последние несколько лет Моцарт вполне обоснованно рассчитывал получить еще одну постоянную должность — капельмейстера собора Св. Штефана, унаследовав ее после Леопольда Хофмана. В начале мая 1791 года он направил в венский городской магистрат прошение, в котором предлагал свою безвозмездную помощь стареющему капельмейстеру, особо указывая, что на этом месте, благодаря своим познаниям в церковном стиле, может проявить себя лучше других композиторов*[1]. Хофман уже довольно долгое время был болен, поэтому магистрат прошение Моцарта удовлетворил, и спустя некоторое время в газете Прессбурга было опубликовано сообщение из Вены: «Придворный композитор Моцарт принят исполнять обязанности капельмейстера Св. Штефана с перспективой получить место, приносящее 2000 гульденов ежегодно»'.

а Письмо от 15 января 1787 г. — *ВПе/еСА* IV. 5. 10.

Ь *ЯоГкшаМ.\Ьг*оП//КМА1У,Щ.* 13, АЫ. 1, М. 2. 5. XI.
с *Аберт* II, 2. С. 168-169.
6 ***См.\Впе/еб А\У.$.* 131.**
е *ОешзскОок.* 5. 346—47.
чо
г--
тг

Мысль претендовать на этот пост возникла у Моцарта не вдруг. Тайсону удалось установить, что три копии фрагментов из церковных произведений Георга Ройтера — Купе и двух псалмов (КУ 91, 93 и 93а), которые относили к зальцбургскому периоду, на самом деле нужно датировать 1787 годом или даже позднее[3]. Что могло послужить причиной их появления? Скорее всего, именно тогда Моцарт мог задуматься о потенциальной вакансии и решил попрактиковаться в церковном жанре, а именно «присмотреться» к стилю Ройтера, чью духовную музыку в Вене очень ценили. Тогда же, в августе 1788 года, Моцарт в письме к Наннерль просил, чтобы «[Михаэль] Гайдн на время одолжил ему две свои 1иШ-Мессы и написанные им Градуалы в виде партитур»[6]. Сохранилось еще одно свидетельство — вьщержка из путевого дневника одного датского музыканта, посетившего Моцарта 24 августа 1788 года: «Он в Вене [сейчас] сочиняет церковную музыку; и так как оперетта пришла к концу, ему больше нечего делать в театре»[0]. На основании этого свидетельства Тайсон рискнул предположить: что, если и великолепное ре-минорное Купе КУ 341/368а можно отнести к церковной музыке, сочиненной, судя по этому упоминанию, летом 1788 года? Автограф этого сочинения был утрачен в начале XIX века, а датировка указывается на основании мнения Отто Яна, полагавшего, что Купе создано во время пребывания Моцарта в Мюнхене (конец 1780 — начало 1781 года). Ведь в партитуре использованы кларнеты, которых не было в Зальцбурге, а в Вене, как до последнего времени считалось, церковной музыки Моцарт якобы не писал. Теперь ясно, что вторая половина этого тезиса неверна. Стилистические критерии в данном случае не являются решающими, потому что в Купе, разумеется, можно узнать руку автора «Идоменея», но также и обнаружить черты, роднящие его с Реквиемом. Поэтому вопрос о времени создания остается открытым[01].

Придворная должность и перспектива занять престижный пост капельмейстера в главном венском соборе — весомые аргументы в пользу того, что постоянное место службы не расценивалось Моцартом как обуза и кабала. Разве что в самые первые венские годы, когда он только порвал с тягостным

положением при дворе архиепископа, когда ослабла опека отца и пошла полоса артистических успехов, воздух свободы по-настоящему пьянил. Во второй половине 1780-х Моцарт был настроен в этом отношении куда более «консервативно». И место при дворе, скорее всего, рассматривал как результат предпринятых им усилий — и оперных постановок в Вене и Праге, и многочисленных концертных выступлений.

Сот /ап пше и «Милосердие Тита» — две из трех опер, написанных Моцартом в поздний период, — так или иначе были связаны с его новым положением при дворе. Первый год на императорской службы прошел, правда, без оперных заказов. Впрочем, был осуществлен перенос на сцену Бургтеатра «Дон Жуана» (венская премьера состоялась 7 мая 1788 года), что можно считать следствием и пражского триумфа, и изменившегося моцартовского статуса. Тем более что композитору за подготовку спектакля заплатили половину обычного

а *Тузоп.* Р. 26-27. Наброски Купе КУ 196а (АпЬ. 16), 323,422а (АпЬ. 14) и набросок С1опа

КУ 323а (АпЬ. 20) следует датировать 1788—1789 гг., а КУ 258а (АпЬ. 13), вероятно, 1791 г.

Ь Письмо от 2 августа 1788. — *Впе/еОЛ* IV. 5. 72.

с *йеШзсНОок.* 5. 285. Путевой дневник принадлежит Й. Д. Прайслеру, музыканту Королевского театра в Копенгагене.

(1 *Тузоп.* Р. 27-28.

г--

г-~

чТ

ПРИДВОРНЫЙ КАММЕК-К0МР031ТЕ1Ж, ИЛИ СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК ПОНЕВОЛЕ

О

РР

н

о

о

р

л

о

РЭ

н

гонорара — 225 гульденов. Решающую роль в появлении «Дон Жуана» в Вене, по-видимому, сыграла воля императора. Да Понте в Мемуарах так описывал обстоятельства венской постановки и реакцию на нее публики:

> Император соизволил вызвать меня [...] и сказал, что желает поско

рее увидеть «Дон Жуана». Тут из Праги возвратился Моцарт и сразу же передал партитуру копиистам, которые переписали ее как только возможно скоро, так как император должен был уезжать. Опера была поставлена, и — должен ли я говорить об этом ? «Дон Жуан» не понравился! Все кроме Моцарта полагали, что ему чего-то не хватает. Тут последовали добавления, замены арий, предлагали новую постановку, но «Дон Жуан» все равно не нравился. И что сказал по этому поводу император ? — «Эта опера божественна, она, наверное, еще прекрасней, чем "Фигаро", но она не по зубам моим венцам». Я рассказал Моцарту об этом суждении. Он же произнес в ответ совершенно спокойно: «Ну что ж, дадим им время ее разжевать». Ион не заблуждался. По его совету я следил за тем, чтобы опера повторялась чаще. Успех рос от спектакля к спектаклю, и скоро даже венцы с их плохими зубами постепенно нашли в ней вкус, признали ее красоту и удостоили «Дон Жуана» места среди прекраснейших опер, которые когда-либо появлялись на свет[a].

Иосифу II так и не удалось посмотреть «Дон Жуана» раньше 15 декабря, когда опера в Вене была показана последний раз при жизни Моцарта. Всего было дано полтора десятка представлений, что в принципе представляется не таким уж плохим результатом, учитывая не слишком доброжелательный прием высшим светом.

Следующий контакт с Бургтеатром у Моцарта пришелся надето 1789-го, когда была возобновлена «Свадьба Фигаро» (29 августа). После премьеры 1786 года оперу давали в Праге (октябрь 1787), Флоренции (12 и 16 июня 1788-го). Существовал также перевод на немецкий, и опера шла в виде зингшпиля с разговорными диалогами в других немецких городах. Есть предположение, что импульсом к новой венской постановке могла быть идея давать, как и в 1786-м, параллельные спектакли моцартовской «Свадьбы» и «Севильского цирюльника» Паизиелло. Последнего планировали исполнять на немецком в театре Ауф дер Виден. Моцарт даже написал по этому случаю вставную арию в оперу Паизиелло (КУ 580), но «Цирюльник», очевидно, в тот раз так и не попал на сцену[b]. В венской редакции Моцарт заменил две арии для новой исполнительницы партии Сюзанны Адрианы Ферраресе дель Бене, что было тогда в порядке вещей — так же он поступал и в случае с «Дон Жуаном». Гораздо более интересно другое. При возобновлении «Свадьбы» Моцарт, по сути, выполнял роль не столько композитора, сколько капельмейстера, так как фактически работал над восстановлением оперы в репертуаре. Никогда еще он не приближался к вожделенной должности

ближе, чем летом 1789-го, по сути, оттеснив на время Сальери, в чьи обязанности как раз и входили репетиции с оркестром и певцами. «Свадьба» снова имела у венцев успех, удержавшись на сцене до 1791 года. Предложение

а *йа Роте Ь.* Метопе... 5. 107.

Ь ***РтзсНег***\Ьг\уоП // NMA **II,** 5, 16. 5. **XII.**

оо

Г"

написать *Сот /ап шпе* стало, вероятнее всего, его следствием, хотя документального подтверждения этому нет.

Не все ясно и с заказом второй моцартовской оперы, сочиненной им после получения придворной должности, — «Милосердия Тита». Это типичная окказиональная опера кепа, предназначенная для пражской коронации Леопольда II, — отсюда и выбор либретто Метастазио, по сюжету прекрасно подходящего как раз к коронационным торжествам[3]. Сохранились сведения, что импресарио Гуардазони, соблюдая субординацию, первоначально обратился к Сальери, но тот отказался из-за занятости при дворе[ь]. Только после этого контракт достался Моцарту. О фантастической по интенсивности работе композитора над оперой мы уже писали. Здесь стоит отметить, что супруге Леопольда II Марии Луизе опера не слишком понравилась. Действительно ли она ее обозвала «немецким свинством» — доподлинно неизвестно. Эта легенда впервые была опубликована только в 1871 году — или даже раньше — у Отто Яна[с]. На следующий день в письме своей невестке она писала: дескать, музыка была настолько плоха, что «почти все из нас заснули»[а].

Высокопоставленное мнение, даже если оно и передано не совсем точно, наводит на размышление. Правда, это все-таки мнение императрицы, а не нового монарха, но, в принципе, ясно, что театральная политика, которую проводил Иосиф II, сменилась после его смерти иными пристрастиями. Коронованная чета предпочитала оригинальную итальянскую оперную продукцию, к которой привыкла за время правления в Тоскане. Идея создания и развития национального театра не казалась им привлекательной. Мария Луиза особенно ценила оперы 8епа[с], однако, судя по ее высказываниям о «Тите», привыкла к весьма консервативным образцам, поэтому все преобразования, предпринятые Моцартом, ей пришлись не по вкусу. Об интересах Леопольда II можно судить хотя бы по тому, что он вернул на сцену придворного театра балет и, соответственно, восстановил балетную труппу, которую возглавил А. Мудзарелли.

Произошли изменения и в руководстве театрами. С приходом

Леопольда II к власти с поста директора придворных театров ушел граф Орсини-Розенберг, занимавший его 15 лет. Конкретная причина отставки не совсем ясна. Леопольд хорошо знал его еще в свою бытность великим герцогом Тосканским (Розенберг был дипломатом и четыре года работал во Флоренции). Однако отставка состоялась, и тем самым тоже была обозначена некая грань в театральной жизни. Отношения Моцарта с Орсини-Розенбергом не были простыми. Тем не менее все постановки моцартовских опер пришлись на время его руководства. Да Понте также вызывал у нового императора явную антипатию, поэтому весной 1791 года ему пришлось покинуть Вену.

а Из контракта богемских сословий с Гуардазони от 8 июля 1791 г. ясно, что в Праге хотели иметь совершенно оригинальную оперу, а либретто «Милосердия Тита» рассматривали лишь как «запасной вариант». Но так как времени до коронации оставалось чрезвычайно мало, пришлось остановиться на нем. См.: *ШЬЮок.* 5. 67.

Ь Это ясно из его сохранившегося письма к графу Антону Эстергази. См.: *КоЬЫпз 1апйоп Н. С.* МогагГз 1791. Ьаз(Уеаг. Ь. 1989. Р. 87.

с *МейтегА.* КососоЫМег — пас К с1еп АиГгеюНпипёеп тетез Огоззуа^егз. ОитЫппеп, 1871.

См. об этом: *С1т Р.* МогаП апд Ыз с1гс1е. Р. 97—98.

<1 1Ыд.

е *ВгаюсотЪе Р.* МогаП апд (Не ТНеаПе оГЫз Типе // ТНе Могагт СотрепсНит. Р. 367.

О"

г-

тГ

ПРИДВОРНЫЙ КАММЕК-К0МР081ТЕ11К, ИЛИ СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК ПОНЕВОЛЕ

О

«

н

о

р

а

о

«

н

Именно на этом фоне разворачивалась история сочинения «Волшебной флейты». Она занимает в ряду опер Моцарта особенное положение уже из-за того, что это первая и единственная венская опера, написанная им не для

императорского театра или (как «Дон Жуан») с дальним прицелом на придворную сцену, а для театра частного. Небольшие театрики начали появляться в венских предместьях после так называемой «лицензии о театральной свободе» — декрета, который Иосиф II издал в 1776 году. Тогда появилась возможность открывать частные театры помимо тех, которые были в ведении императорского двора, и ставить пьесы и оперы без слишком строгой цензуры. В Вене все подобного рода театра располагались за крепостной стеной, стоявшей на месте нынешнего Ринга. Первый из них, в Леопольдштадте, был открыт в 1781 году талантливым импресарио Карлом Маринелли. В его театре шли главным образом полуимпро-визационные фарсы о похождениях Касперля, но постепенно начали ставиться оперы Мартина-и-Солера, Диттерсдорфа, Гассмана. Положение труппы Маринелли упрочилось после того, как в 1787 году немецкая придворная оперная труппа прекратила свое существование. В том же году был открыт и Фрайхауз-театр Ауф дер Виден, потом — театр в Йозефштадте (1788). Основу репертуара в них тоже составляли популярные комедии.

Весной 1790-го Фрайхауз-театр возглавил Эмануэль Шиканедер, а в следующем году в нем состоялась премьера «Волшебной флейты» Моцарта (30 сентября 1791 года). Шиканедер имел огромный опыт в театральном деле, прекрасное коммерческое чутье и натуру авантюриста. Он обладал самыми разнообразными талантами — импресарио, актера, певца, танцора, поэта-либретгиста, композитора. Он начал с работы в странствующих труппах в середине 1770-х годов. Потом карьера пошла в гору: Шиканедер выступал на сцене Кернтнертор-театра (1784) и Бургтеатра (1785—1786). Впрочем, в императорских театрах он надолго не задержался, вновь собрав странствующую труппу[3]. Должность директора Фрайхауз-театра стала для него пиком театральной карьеры. Шиканедер открыл его после перерыва премьерой собственного зингшпиля «Глупый садовник с гор, или Два Антона» с музыкой Шака и Герля[b].

Чтобы удержаться на плаву, Фрайхауз-театр, так же как и другие театральные коммерческие предприятия в пригородах Вены, должен был любыми способами привлекать публику. Прежде всего — репертуаром. Венцы всех социальных слоев очень любили музыкальные комедии (как, впрочем, продолжают любить и сегодня). Чтобы выдержать конкуренцию, Шиканедер ставил очень много спектаклей, постоянно обновляя афишу. И, конечно, нужно было принимать в расчет веяния моды и постоянно предлагать что-то новое. К началу 1790-х такой новинкой стал волшебный зингшпиль. В ноябре 1789-го Шикане-

а В 1786 г. от Шиканедера ушла жена, актриса. Вместе со своим другом И. Фриделем она организовала собственную труппу, которая в 1788 г. выступала в Фрайхауз-театре. После смерти Фриделя в 1789-м Шиканедер вернул себе супругу и — некая моральная компенсация! — угнездился в театре Ауф дер Виден, унаследовав от Фриделя его труппу. См.: *СИ\е Р.* МогаП апй Шз С1гс1е. Р. 135.

Ь Во времена Шиканедера Фрайхауз-театр вообще был чем-то вроде семейного

предприятия. Бенедикт Шак, тенор и композитор, — исполнитель роли Тамино в «Волшебной флейте», первый «немецкоязычный» Дон Оттавио. Его жена пела партию Третьей дамы на премьере «Волшебной флейты». Франц Ксавер Герль — бас, пел партии Зарастро, исполнял главные роли в «Дон Жуане» и «Фигаро» (немецких версиях). Его жена — первая Папагена. Старший брат Шиканедера в «Волшебной флейте» пел партию Первого жреца, а его племянница — Первого мальчика. См.: *СИуе Р.* Могагт ап<1 Шз С1гс1е. Р. 135.

о
00
гг

ь

дер представил венцам «Оберона, короля эльфов» Пауля Враницкого на сюжет Виланда. Зингшпиль был встречен с колоссальным энтузиазмом. На этой волне появилась и «Волшебная флейта» Моцарта.

История ее создания, взаимоотношения Моцарта и Шиканедера, выступившего в роли либреттиста, породили немало полувымышленных-полуправдивых рассказов (один из них — о дружеской, почти безвозмездной услуге композитора бедствующему приятелю-импресарио[а] — сегодня признан малодостоверным). Важно другое: и Шиканедер, и Моцарт в данном случае великолепно почувствовали новые тенденции в развитии венской театральной жизни. Смерть Иосифа II и начало правления Леопольда II породили в сфере театра ситуацию весьма неопределенную. Не было никакой ясности в том, какими путями пойдет театральная жизнь Вены в самом ближайшем будущем. Поэтому заказ на «Волшебную флейту», казалось бы, несопоставимый по значению с придворными заказами, открывал для Моцарта еще одно поле деятельности. И Шиканедер, и Моцарт не ошиблись. Именно это поле в последнее десятилетие XVIII века оказалось в Вене и в целом в немецких землях самым плодотворным. «Волшебная флейта» принесла композитору огромный успех. Уже в октябре стало ясно, что новый зингшпиль приобретает исключительную популярность. 23 ноября 1792 года Шиканедер анонсировал сотый спектакль, 22 октября 1795-го — двухсотый, 1 января 1798-го — трехсотый[б]. Даже если эти цифры и несколько преувеличены, все равно они поражают, так как речь идет о коммерческом театре, который функционировал в эпоху, когда «новое» и «хорошее» было почти синонимами. Ни одно из произведений Моцарта или его более удачливых итальянских коллег в ту пору не имело такой завидной сценической судьбы.

Поэтому, говоря о результатах, которых удалось достичь Моцарту в последние годы в сфере оперы, следует оценивать не только то, *что* он написал, но и то, *как* разворачивалась его театральная карьера. С этой точки зрения последние годы вряд ли стоит, как нередко случается, считать неудачными, кризисными, неким спадом после взлетов первой половины 1780-х. Если отбросить естественные сложности, которыми всегда полна театральная (особенно закулисная) жизнь, то итог будет очевидно позитивным. Контакты Моцарта с придворным театром приобрели регулярный характер, причем инициатива теперь исходила не от композитора, а от руководства. Бургтеатр пошел на возобновление его «Свадьбы» и постановку «Дон Жуана» вслед (!) за Прагой, Моцарту заказали две оперы, он начинал брать на

себя и капельмейстерские обязанности. Наконец, перед ним открылся бездонный «рынок» — набирающие силы пригородные театры.

Вместе с тем последние годы Моцарта все же принесли ему не слишком много счастья и душевного удовлетворения. Назначение на должность придворного композитора в конце 1787 года подвело в этом смысле некую символическую черту. Вместе сошлось несколько неблагоприятных обстоятельств. Во-первых, война, осложнившая культурную жизнь в Вене. Во-вторых, болезнь Констанцы, потребовавшая дорогостоящего лечения. Моцарт попал в замкнутый круг долгов, который не мог разорвать, даже учитывая в целом улучшившееся материальное положение. Он тяжело переживал и вынужденную разлуку

См. *Рохлиц.* С. 97.

***СНуе Р.* МогаП апс! №$ С1гс1е. Р. 195.**

оо

ПРИДВОРНЫЙ КАММЕК-К0МР051ТЕУК, ИЛИ СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК ПОНЕВОЛЕ

О
И
н
о
Р
Он
О
«
н

с женой во время ее длительного пребывания в Бадене. Июнь 1788 года положил начало ряду писем Моцарта Пухбергу, другу и собрату-масону, содержавших просьбы о денежных ссудах. Летом 1789-го он писал: «Моя судьба, к сожалению, так враждебна ко мне — *но только в Вене!* — что я ничего не могу заработать, даже если хочу; 14 дней назад я разослал подписной лист, и на нем стоит единственное имя — Свитен!»[3] Фраза зафиксировала, фактически, последнюю точку в карьере Моцарта-пианиста. Читая эти строчки, поневоле вспоминаешь о том самом «пророчестве» графа д'Арко-младшего, произнесенном им в самом начале венской жизни Моцарта. Выходит, тот оказался прав, предупреждая, что свобода может быть куплена немецким музыкантом слишком дорогой ценой — ценой нищеты. Прав ли?

Начнем с того, что «пророчество» настигло Моцарта как раз тогда, когда со свободой в буквальном смысле слова было покончено, так как появилось постоянное место службы. Однако прожить семьей на жалованье придворного композитора, да еще в

военное время, спровоцировавшее инфляцию, конечно, было сложно. Поэтому Моцарт искал приложения своим силам везде, где ему обычно улыбалась удача. В том числе в роли пианиста-виртуоза. Крупные оперные проекты 1786—1787 годов постепенно отодвинули эту деятельность на второй, а потом и вовсе на третий план. Подготовка и постановка «Свадьбы» и «Дон Жуана» попросту не оставляли времени для регулярных абонементных концертов. Забирало силы и сочинение камерной музыки — Моцарт не хотел упускать открывшиеся как раз в то время издательские перспективы. После «Свадьбы Фигаро» он в 1786-м только раз обратился к жанру клавирного концерта (КУ 503), планируя серию академий по подписке (осуществилась ли она — неизвестно) и, по-видимому, готовясь к поездке в Прагу в начале 1787 года. Кроме валторнового Концерта, сочиненного для Лёйтгеба (КУ 495) и «Пражской» симфонии, все остальное — камерные опусы: клавирный Квартет, два клавирных трио и *Ке^еЫаП*-трио, Соната и Вариации для фортепиано в 4 руки, струнный Квартет КУ 499 (первый из «Прусских»). Тот же «вектор» и у 1787 года: кроме «Дон Жуана» написаны два струнных квинтета, четырехручная клавирная и скрипичная сонаты, несколько песен, «Маленькая ночная серенада», «Музыкальная шутка». Ничего, что свидетельствовало бы о концертных планах.

Вновь войти в ранее столь полноводную для него концертную «реку» Моцарт попытался весной 1788-го. То, что после долгого перерыва он вновь взялся писать к Пасхе Концерт, можно считать подтверждением. Однако, судя по всему, надежда на пасхальные академии не осуществилась. Это ясно из того, что Концерт Моцарт не закончил, хотя и датировал его в Указателе 24 февраля. Причины не совсем ясны, но не исключено, что он был занят подготовкой «Дон Жуана» к венской премьере (7 мая).

Попытка Моцарта организовать концерты по подписке летом 1789 года, о которой он сообщал Пухбергу, в известной мере заранее была обречена на провал, и ее иначе как отчаянной назвать нельзя. Летний сезон никогда не был благоприятным временем: аристократическое общество разъезжалось в свои загородные резиденции. Тогда же, в период турецкой войны, когда подскочили цены на хлеб и другие продукты, был введен военный налог, а большинство молодых людей из знатных семейств, будучи офицерами, воевали, — рассчиты-

Письмо от 12 июля 1789 г. — *Bпе/eOA* IV. 5. 92.

вать на успех концертного предприятия практически не приходилось. Конечно, Моцарт и сам это понимал, и его попытку можно объяснить лишь чрезвычайными обстоятельствами: кроме

общих для всех денежных затруднений на семью обрушилась болезнь Констанцы: острое воспаление ноги (с угрозой для жизни) на фоне беременности потребовало вмешательства врачей. Констанца выжила, потом долечивалась в Бадене близ Вены — дорогом аристократическом курорте, который тогда могли позволить себе лишь весьма состоятельные люди. Все это обернулось непредвиденными большими расходами, потому-то Моцарт и решил рискнуть.

Впрочем, неудачная подписка летом 1789-го не подвела черту под выступлениями Моцарта в качестве пианиста-виртуоза. Его концерты в поздние годы плохо документированы (переписка с отцом — главный источник сведений — из-за смерти Леопольда прекратилась). Известно, однако, что Моцарт охотно принимал приглашения выступить в академиях других музыкантов. Если же возвратиться к пресловутой реплике д'Арко, то Моцарт, по большому счету, и сам всегда хорошо представлял непостоянство венской публики и старался подстраховаться. Ничем другим нельзя объяснить его планы переехать в Лондон, которые он активно обсуждал с Леопольдом в 1786—1787 годах. Другой попыткой расширить сферу влияния были гастроли в Германии в 1789 году. Материальные итоги моцартовских концертов в Дрездене, Лейпциге и Берлине оказались не *слишком* значительными, но речь в любом случае шла лишь о разведке «нового ресурса».

Помимо гастрольного тура Лейпциг—Берлин полтора года спустя Моцарт предпринял поездку во Франкфурт-на-Майне, где должны были состояться торжества по случаю коронации Леопольда II императором Священной Римской империи германской нации. Он не вошел в число 15 артистов музыкальной капеллы (во главе с Сальери и его помощником Умлауфом), официально назначенных сопровождать двор, поэтому предпринял поездку за свой счет. Она обходилась недешево: проезд в карете и пребывание в городе, наводненном более чем 60 000 гостей и участников торжеств, требовали расходов. Моцарту пришлось заложить столовое серебро[3]. Но во Франкфурт стекались представительства множества немецких государств и княжеств, так что была возможность заявить о себе «за пределами Вены» и, может быть, поискать *«хороший ангажемент* при каком-нибудь дворе»[ь]. Правда, сама франкфуртская академия коммерческого успеха не имела, и Моцарт писал жене: «Что касается славы, то она прошла великолепно, а относительно денег — скудно. К несчастью, у одного князя был большой *Oe]eunë* [завтрак], а у гессенских войск — большие маневры. Во все дни моего пребывания возникали какие-нибудь помехи»[0].

«Помехи» привели и к отмене двух других запланированных академий — 13 и 14 октября[11]. Программа состоявшегося концерта, кроме уже упомянутого КУ 537, включала еще так называемый «Второй (или малый) коронационный концерт» КУ 459, некую «новую симфонию» в традиции того времени исполненную «порциями» — частично в начале академии, частично в конце, некую итальянскую арию (вероятно, немоцартовскую), спетую Маргаретой Луизой Шик (в операх Моцарта она

а *ВгаипЪеИгею V.* Могаг* т Щеп. 5. 377.

Ь Письмо от 8 октября 1790 г. — *Bne/eCA* IV. 5. 118.

с Письмо от 15 октября 1790 г. — *Bne/eCA* IV. 8. 118.

д *Bne/eCA* VI, Коттешаг. 5. 402.

т

оо

тг

ПРИДВОРНЫЙ КАМ М ЕЯ-КОМ Р081ТЕУ К, ИЛИ СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК ПОНЕВОЛЕ

О

д

н

о

<Е>

Р

Л

О

д

н

выступала в ролях Церлины, Блондхен и Сюзанны), «рондо» КУ 374 в исполнении кастрата Чеккарелли. А кроме того — «фантазию», то есть импровизацию Моцарта[3]. По пути из Франкфурта Моцарт заехал в Майнц, где тоже дал академию, в Мангейм, где как раз готовили к постановке его «Фигаро» (в немецком переводе), Шветцинген, Аугсбург и, наконец, в Мюнхен. Там как раз в это же время остановилась — тоже по пути в Вену — королевская чета из Неаполя, и баварский курфюрст попросил Моцарта дать в их честь академию. Как бы то ни было, но Моцарт не расставался окончательно с мыслью о концертной деятельности, хотя уже и не считал ее для себя приоритетной.

Был ли все-таки Моцарт свободным художником? Если говорить о социальном статусе, то к такому положению он стремился менее всего. Иными словами, если и являлся свободным художником, то скорее поневоле, чем добровольно. Другое дело — внутреннее состояние Моцарта как личности

артистической. В этом смысле наличие или отсутствие постоянного места службы, по большому счету, ничего не определяло. Моцарту претило чинопочитание, он не испытывал никакого особого преклонения перед титулами. Он знал себе цену как художнику, и именно эта, внутренняя мера и определяла его творческую свободу.

А был ли поздний стиль? 0

Вопрос о позднем стиле в творчестве Моцарта поставлен давно, но до сих пор порождает споры. Сегодня он привлекает меньше внимания, чем, например, в 1950-е годы. Создается впечатление, что в наши дни он немного «не в моде», также как и попытки рассматривать в целом моцар-товское творчество в ракурсе стиля. Стилевая проблематика в моцартоведении переживала разные времена, то приобретая, то теряя актуальность.

Первое поколение моцартоведов середины XIX века — Кёхель, Ян, Улыбышев — практически не формулировало ни проблем стилевой периодизации творчества Моцарта, ни соотношения его индивидуального стиля с какими-либо более общими художественными тенденциями. Впрочем последние не обошлись без сравнения музыки Моцарта, пусть и беглого, с творчеством его современников (Ян) или с предшественниками (Улыбышев). При этом опорой для Яна служили представления об органической, природной гениальности Моцарта, заведомо обеспечившей его превосходство. Улыбышев, также отчасти опираясь на сходные представления, дополняет их выводом о наивысшем взлете и универсальном синтезе всех музыкальных жанров, достигнутом Моцартом, — едва ли не об абсолютной идее музыки (гегелевской по своему духуь).

Моцартоведы начала XX века подходили к вопросам стиля уже существенно иначе. Французы Визева и Сен-Фуа обнаружили многочисленные влияния на Моцарта самых разных музыкантов — его современников, в силу чего моцартовский творческий путь оказался разбит на множество мелких этапов (целых 34). Для уточнения датировок ученые предложили метод атрибуции сочинений по стилистическим признакам. По сути, мысль о «стилевых фазах», о которых до сих пор речь время от времени заходит в тех или иных исследованиях, можно считать продолжением или развитием их идей.

а *иеШ$скОок*. 5. 329, *Впе/еСА* VI, КоштеШаг 3. 401.

Ь Гегелевское влияние на восприятие Моиарта в середине XIX века отмечают многие ис

следователи. См., в частности: *5ш#ог(1*. Р. 214.

оо

На результаты исследований Визева и Сен-Фуа опирались и Аберт и Эйнштейн. Многими их аргументами Эйнштейн воспользовался при редакции третьего издания Указателя Кёхеля. Но все же оба немецких музыковеда стремились преодолеть мозаичность в восприятии моцартовского творчества, свойственную французским авторам, внутренне противились взгляду на него как на сумму внешних воздействий, «Быть может, это исследование, вдохнувшее новую жизнь в науку о Моцарте... — писал Эйнштейн, — задумано в слишком рационалистическом духе. Моцарт слушал, принимал и отвергал гораздо больше, чем мы думаем. Слуховое восприятие его было таким активным, живым и творческим, что мы вряд ли можем сколько-нибудь верно судить о том, как именно протекало формирование его мысли»[3].

Чтобы вновь восстановить внутреннюю цельность моцартовского творчества, и Аберт, и Эйнштейн, каждый по-своему, пытались исходить из единства личности. Аберт прямо говорит, что стремится постигнуть ее «с помощью возможно более тонкого анализа стиля как самого полного проявления личности»[5]. В итоге у него возникает представление об особенностях индивидуального склада моцартовского характера, в котором Аберт старается различить признаки человека новой формации, порывающего с условностями аристократического общества, с его имперсональным «рационализмом». Он доискивается у Моцарта «иррационального», «стихийного», иногда «демонического». На основе этих начал и их диалога с «прирожденным чувством формы» Аберт, по сути, выстраивает диалектику моцартовского индивидуального стиля. За этими представлениями отчетливо видно влияние идей Ницше и нарождающейся школы психоанализа.

Еще одной существенной стороной концепции Аберта стала мысль о «великом стилевом переломе». Увлеченное изучение Моцартом виртуозного контрапунктического мастерства Генделя и И. С. Баха обозначило его решительный и окончательный поворот от современной художественной практики к более возвышенному и одухотворенному искусству. Этот поворот знаменовал разрыв со вкусом уходящей аристократической эпохи и сыграл, по мнению ученого, роковую роль в моцартовской судьбе. Несколько иначе, в менее драматичной форме этот же вопрос рассматривает Эйнштейн. Он видит здесь проявление общего, чрезвычайно характерного для эпохи противоречия между «галантным» и «ученым» стилем, и преодоление этого кризиса считает одной из самых значительных музыкально-исторических заслуг Моцарта.

Поколение музыковедов 1930-1950-х годов, продолжая традиции Гвидо Адлера, а также под большим влиянием работ Генриха Вёльфлина и его последователей было серьезно увлечено проблемами эпохальных художественных стилей[0]. Именно в это время получили широкое распространение термины «венская классика», «венский классический стиль», которыми стали обозначать особую эпоху в развитии западноевропейской музыки, а также «венская классическая школа» (Гайдн, Моцарт и Бетховен). Впрочем, к середине 1950-х появилась целая серия статей, где отмечались явные сложности и противоре-

а *Эйнштейн.* С. 123.

Ь *Аберт* 1,1-С. 21.

с Начало было положено книгой Э. Бюкена «Музыка рококо и классицизма» *(Вйскеп Е.* 01е Миз1к дез Яококоз ипд дег К1азз1к. РоЫат, 1927), известной также отечественному читателю благ.ря переводу и публикации на русском языке в 1934 г.

00
ˆГ
ш
=:
о
со
ш
Х
О
С
Х
Х
Х
*
о
>>
Х
«
3
Х
=5
о
из
О
со
и
|=;

х
ос
х
ш
!-
с/з
О
о.
ж
О
Х
аС
-и
<
=Х
З
Х
Си
О
ш
«=1
Х
а.
О
Х
н
о
аэ
V
Л
О
Х
н

чия, заключенные в этих понятиях. Работы профессора марбургского университета Ганса Энгеля «Моцарт между рококо и романтизмом» и «Гайдн, Моцарт и классика»[3] следует назвать в первую очередь. Выводы, к которым приходит ученый, должны разочаровать тех, кто склонен искать в категориях эпохальных стилей действенный инструмент оценки и систематизации музыкальных явлений моцартовского времени. Он не считает возможным привести к какому-либо единству многообразие индивидуальных стилей композиторов, традиционно объединенных в венскую классическую школу. Энгель вообще не видит оснований рассуждать о характерных чертах этого

музыкально-исторического периода в категориях эпохальных стилей.

Самую развернутую статью, посвященную контроверзам венского классического стиля, опубликовал в 1967 году Людвиг Финшер[b]. Вплоть до сегодняшнего дня она считается «наилучшим подходом к разъяснению этого сложного понятия», как указывается в меморандуме по поводу присуждения исследователю престижной премии Международного фонда Бальцана за 2006 год[c]. Финшер также склонен скорее негативно оценивать употребление понятия «классический стиль» в отношении венских мастеров, отмечая, что его укоренением мы обязаны не реальному единству их творчества, а силе академической инерции[11].

Подобно Финшеру, моцартоведы 1960—1990-х годов, по крайней мере в Германии, в своем большинстве прекратили употреблять термин «венская классика», хотя он повсеместно используется в обиходном музыковедческом языке. В связи с изданием нового Полного собрания сочинений во главу угла были поставлены прежде всего источниковедческие задачи, что не преминуло поколебать основы стилевой оценки:

> Филологические обследования бумаги моцартовских автографов и эво

люции его нотного почерка [...] отчетливо выявили, что, вопреки длительное время лелеемым надеждам на методы стилевой критики, они оказались малонадежными при определении хронологии, так же как и в вопросах подлинности и авторства. Роль всех характерных черт, связанных с историческим происхождением произведений, оказалась незначительной, и маркировать в рамках точной временной последовательности какую-либо недатированную композицию или установить ее неизвестного автора только на основании фактуры нотного текста, насколько можно судить, еще ни разу убедительно не удалось[1].

а См.: *Еп%е1 Н.* МогаП доюсНеп Кококо иш! Яошапйк // МЛ) 1957. 8а12Ъиг§, 1958 и *Еп%е1 Н.*

Науйп, Могап иш1 <Не К1а&51к // МЛ 1959.5а1гЬиг§, 1960.

Ь *РтхсЬегЬ.* 2иш Ве^иГТбег К1а$51к т йег Мимк // ЭЛМ\У 1966. Ьейрод 1967. 5. 9 ГГ. Эта же

статья послужила основой доклада на международной музыковедческой конференции в Лейпциге в 1966 г. и опубликована в его материалах. См.: Коп§ге6-ВепсЬ1. Ье1ря&, 1966. Казве!, 1970.8. 103 ГГ.

с См.: Нир://\у\у\у.Ьа12апл1/Ргет1аИ_2ег.а5рх?

СосИсе = 0000001484&поте = ЬисГАт§%20Рт$сНег

с! *РтзсНег Ь.* 2ит Ве§пГГбег Юа&мк т с!ег Ми$1к. 8. 12.

е *Копгай.* 8. 167. Справедливости ради стоит также отметить, что и стилевая атрибуция при датировках моцартовских сочинений далеко не во всех случаях оказывалась несостоятельной. Многие гипотезы, выдвинутые ранее на ее основе, не вызвали противоречий с более точными исследовательскими методами, принятыми в последние годы. Другое дело, что степень ее достоверности все же относительна.

хО

00

'"ф

Сформировалось устойчивое мнение, что всякое более свободное обобщение, в том числе и стилевая интерпретация, выглядит спекуляцией, не вполне оправданной попыткой подменить факты метафорой или даже мифологией. Все это совпало с общей переменой интересов, характерной для 1970-х. Ее отмечет Константин Флорос: «Многие ученые предпочли замещать понятие стиля термином “структура”. Карл Дальхауз, планируя серию *Меиез НапйЬиск с1ег МизИстззепзска/1,* самым решительным образом дистанцируется от больших стилевых эпох и объявляет себя приверженцем структуралистского направления — “истории структур”»[3]. Тем не менее стремление очертить какие-то более широкие, отчасти мировоззренческие основания для музыки моцартовского времени не исчезло. Тот же Дальхауз в томе, посвященном XVIII веку, критикует термины «предклассика» и «галантный стиль»[ь], но считает при этом, что нужно искать обозначение, которое «отличало бы XVIII век от барокко, с одной стороны, и романтизма — с другой»[0].

Впрочем, есть и другой путь, по которому с 1970-х годов движется в основном англо-американское музыковедение. Чарльз Розен в книге «Классический стиль. Гайдн, Моцарт, Бетховен» не отвергает «венскую классику», хотя и не склонен доискиваться до глубинной сути этого термина. «Понятие стиля, — считает он, — можно определить только с прагматическими целями; если же оно, как временами случается, расплывчато и неопределенно — оно бесполезно»[01]. Розен исходит из интуитивно ощущаемого единства музыкального языка и видит свою задачу в детальном и по возможности системном описании его признаков. В этом же направлении, но избрав более оригинальный ракурс, движется Леопольд Ратнер. Его цель — прояснить и систематизировать музыкальную лексику второй половины XVIII века с опорой на аутентичные источники (трактаты того времени, критическую

литературу и др.), создать свод топосов, лежащих в его основе[0]. По этому же пути отчасти движется и Лариса Кириллина в своей книге «Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века»[1], однако реконструированный Ратнером конкретный строй музыкального языка помещается здесь в более широкий круг представлений эпохи о «вкусе», «разуме» и «чувстве», «гении», «аристократическом» (благородном) и «простонародном». Таким образом, реконструируется некая общая поэтика музыкального искусства классической эпохи.

Едва ли возможно здесь привести к единству позиции немецких «систематиков» и англо-американских «прагматиков». Ясно лишь одно. И «систематики», осознавая, что применение понятия «стиль» по отношению к музыке XVIII

а *Погоз С.* ЫасЬдепкеп йЪег сНе ЗШГогесЬип^ // ВепсЫ йЬег с!еп 1п1етаПопа1еп

МиайктяепасЬайНсЬеп Коп^геб Вадеп 1991, Тии1п§ 1993, Вд. 1. 5. 93. Здесь, конечно, имеется в виду не столько структурализм как направление, сколько интерес Дальхауза к функционированию музыки в рамках социальных и общественно-политических структур, формаций.

Ь 01е Ми$1к дез 18. ЗаЬгЬипдеП // ЫеиеЗ НапдЬисЬ дег МшПс^ззепзсЬаЛ. Вд. 5. Нгз§. уоп **С. ОаЫЬаиз. ЬааЬег: 1лаЬег \ёг1ае, 1985. 5. 24. с 1Ыд. 3. 8.**

д *Яозсп СИ.* Бег к1а881$с11е ЗШ. Наудп, МогаП, ВееШохеп. Вагепгекег, 2003. 3. 18. Английский

оригинал книги Розена увидел свет в Нью-Йорке в 1971 г. Ссылки приводятся по немецкому переводу, вышедшему четвертым изданием в 2003 г. е См.: *КатегЬ.* С1а$$ю Миз1с: Ехргеззюп, Рогт апд 51у1е. Г4У — Ьопдоп, 1980.

Г *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: самосознание эпохи и музыкальная практика. М., 1996.

г--
00
т}-

ПРИДВОРНЫЙ КАММЕК-КОМРОЗНЕиЯ, ИЛИ СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК ПОНЕВОЛЕ / *А был ли поздний стиль?*

О
«
Н
О
«и
*и**
Он

О
«
н
века сегодня вскрывает гораздо больше противоречий, чем единства, и «прагматики», предлагающие просто «погрузиться в объект», так или иначе испытывают потребность в обобщающей силе стилевых категорий. Так, Флорос пишет:

> Начиная приблизительно с 1600 года из поколения в поколение переда

ется бессчетное количество стилевых учений и типологий, мимо которых не имеет права проходить системно ориентированное музыковедение. Помимо этого понятия «индивидуальный стиль», «жанровый и национальный стили» направлены на такие свойства искусства, которые, как и прежде, являются главным объектом исследований. Вопросы индивидуальной творческой манеры и музыкальных идиом конкретного автора, определение фаз его композиторской эволюции, его отношения к предшественникам и современникам, к жанровым нормам, которые он учитывает, принимаясь за создание произведения, нимало не утратили ни своего значения, ни своей притягательности[a].

Следует лишь четко очертить цели, задачи и статус такого стилевого анализа. Чтобы раз и навсегда покончить с разговорами о «надежности» и «достоверности», подчеркнем, что центральную его задачу составляет вовсе не атрибуция художественного произведения, уточнение хронологии или авторства. Сегодня уже вполне ясно, что такого рода методику если и можно привлекать, то лишь в самых крайних и безвыходных случаях (когда отсутствует база для более точных исследований), а выводы, полученные на ее основе, следует принимать с осторожностью. Главное же — поместить это произведение в адекватный художественно-исторический контекст с целью его более многообразного и глубокого осмысления, то есть в конечном счете стиль не столько инструмент атрибуции, сколько интерпретации.

Если все же попытаться облечь в некоторую логическую форму описание художественного процесса во второй половине XVIII века, то необходимо для начала смириться с тем, что в границах этой эпохи, да и всего столетия в целом, невозможно выделить какую-либо одну художественную стилевую доминанту, которая позволила бы представить в достаточной полноте, цельности и связности развитие искусства (не только музыкального, но и изобразительного, и литературы, и театра). Поэтому едва ли возможно XVIII век или хотя бы какую-то его

часть (ту же вторую половину) с полным основанием считать самостоятельной стилевой художественной эпохой.

Целесообразнее всего, на наш взгляд, исходить из взаимного переплетения двух тесно связанных факторов. С точки зрения социального функционирования музыкальное искусство в XVIII столетии переживает во многих отношениях переломный этап, когда светское музицирование окончательно утверждает приоритет над церковным — в опере, а ко второй половине века также в камерных и концертных жанрах. При крупных и мелких дворах Европы уже становится престижным не только содержать музыкальный театр, но и лично владеть навыками игры на каком-либо инструменте, да и в целом музыка уже не ограничивается одним лишь сопровождением церемоний и празднеств. Получить место при архиепископском дворе, где спрос на церковную

а *Погоз С.* КасЬёепкеп йЪег сИе ЗШГогесЬипё. 5. 95.

сс

оо музыку всегда гарантирован, было большой жизненной удачей для поколения Леопольда Моцарта. Но Вольфганг уже не желал ограничивать себя карьерой церковного музыканта, старательно добиваясь места при светском дворе. В последней трети века в крупнейших городах Европы формируется не только придворная, но и публичная концертная жизнь — Моцарт сам чрезвычайно активно способствовал ее формированию в Вене. Помимо аристократических кругов к «потреблению» профессиональной музыки (в том числе в форме камерного домашнего исполнительства) прорывается и состоятельное бюргерство, формируя гораздо более широкий спрос и на музыкантов-педагогов, и на печатную музыкальную продукцию. Так что светская музыка — и в первую очередь инструментальная — получает еще несколько степеней свободы, ее жанры переживают интенсивную эволюцию.

Второй фактор, воздействие которого ощущается не только в музыке, но и в целом в художественной культуре почти всего XVIII века, — интеллектуальное течение, названное Просвещением и давшее свое имя всей эпохе. Взлет венской классики приходится на конец 1770-х — 1780-е годы, на ту позднюю стадию эпохи Просвещения, когда под натиском просветительского здравомыслия падают последние сковывающие внутреннюю свободу авторитеты, но и само это здравомыслие внезапно обнаруживает свою ограниченность, когда разум, служивший до того опорой всеразрушающей критики, вдруг ощущает недостоверность собственной способности суждения и вступает в область самокритики, когда картина мира еще не утрачивает своей стройности, но теряет авторитарную

заданность, а в поле зрения попадает все — и благородные порывы сердца, и не поддающиеся пониманию, противоречивые проявления человеческой натуры, и единый, проникнутый идеей творения и не делящийся однозначно на высокое и низкое мир, и пугающие тайны смерти. Таким действительно универсальным предстает перед нами позднее Просвещение — то Просвещение, которое, если воспользоваться словами Канта, окончательно «пробудилось от догматического сна»[8]. Музыка (и главное — чистая, инструментальная музыка), стоявшая до того последней в иерархии искусств, приобрела к концу века огромное значение. В ней оказалось скрыто главное содержание просветительской эпохи: она олицетворяла собой стихийное начало, заключающее в себе и порождающее из самого себя законы соразмерности, гармонии и совершенства.

Как раз под таким углом зрения стоит, на наш взгляд, рассматривать постоянно всплывающий и весьма острый вопрос о соотношении венской классики и классицизма. Под термином «классицизм», как известно, понимается эпохальный художественный стиль, сложившийся и достигший зрелости в пластических искусствах, литературе и театре XVII века параллельно со стилем барокко и во многом в принципиальной полемике с ним. Даже тогда его господство не было безраздельным, хотя влияние продолжало сказываться довольно долго. И в XVIII веке, и даже в начале XIX можно обнаружить вполне живые его проявления. В силу органически присущего ему императивного, до некоторой степени «высокомерно» цивилизующего характера, в XVIII веке он также развивался в острой полемике с другими стилевыми направлениями — прежде всего, конечно, с поздним барокко, не исчезнувшим и в эти времена, а также с рококо, «китайским» и «турецким» экзотическими стилями, сентиментализмом, а к началу XIX века

а См.: *Луцкер П.* Стилевая проблематика музыкального искусства на рубеже XVIII—XIX

веков // Эпохальные рубежи в истории искусства Запала. Сб. статей ГИИ. М., 1998. С 140.

'о
Ц.
О
со
ш
Х
О
с
Х

о
Х
н
и с тенденциями раннего романтизма. Острое противостояние рационалистического и сентименталистского направлений привело, пожалуй, к самому яркому проявлению классицизма во всем XVIII веке в реформаторском творчестве Глюка и некоторых параллельных явлениях в итальянской опере 1760 — начала 1770-х годов. Что же касается 1780-х, когда, по всеобщему признанию, венская классика достигла своих настоящих вершин, то говорить о каком-либо первостепенном значении классицизма в эти времена едва ли возможно.

Понятие «классика», в отличие от классицизма, не принадлежит к числу категорий, принятых для обозначения эпохальных художественных стилей. Романика, готика, барокко, классицизм предполагают наличие комплекса художественных принципов, действительных для разных видов искусств внутри определенной исторической эпохи. Зерно подлинного эпохального стиля как раз и состоит в едином образно-композиционном принципе, который пронизывает все искусства и тем самым создает основу большому художественному синтезу. Говоря же о периоде венской классики, мы пребываем лишь в границах музыкального искусства. Поэтому понятие классики или классического этапа предполагает здесь совершенно иной ракурс во взгляде на стилевые проблемы, нежели это происходит, когда оперируют категориями эпохальных стилей. Венская классика — это некий особый этап зрелости именно музыкального искусства, окончательная кристаллизация того, что иногда принято называть нормами «чистой» музыки.

Что же касается ее взаимоотношений с разными эпохальными стилями и направлениями, еще сохранившими актуальность в то время, то для венской классики более всего характерно взаимное их переплетение. В ней легко обнаружить и еще вполне живые следы барокко, и элементы галантной рокайль-ной стилистики, и влияния сентиментализма, и не лишенные любопытства взгляды в сторону разного рода «экзотизмов», наконец, возвышенную и строгую патетику, восходящую к классицизму. И речь здесь вовсе не об эклектике. Музыкальная классика не пытается возрождать, исправлять или как-то взаимно сочетать стили. Она оперирует не столько собственно стилями, ушедшими для нее в прошлое, сколько элементами их музыкальной стилистики, теми живыми их следами, что сохранились в различных пластах музыкального языка. При этом художественный строй венской классики тяготеет к синтезу, направлен на создание универсального языка,

который приемлет и объединяет все стилистические слои, гармонично их уравновешивая.

При всем удобстве и широте распространения термина «венская классика» внутренне он далеко не однозначен и таит в себе противоречивые смыслы. Дальхауз прав, обращая внимание на то, что здесь мы имеем дело с «неким обозначением ранга, а не эпохи, обозначением, которое возникло уже за ее границей [...] и при том было националистически окрашенным, несло печать представлений немецкого образованного бюргерства XIX века, навязанных остальной Европе из-за превосходства немецкой музыкально-исторической науки»[3]. По его мнению, «нормативный», оценочный характер этого термина явно перевешивает и подавляет «дискриптивный», объективно-описательный.

Во многом это усугубляется, на наш взгляд, еще и тем, что венская классика стала одной из центральных опор музыкального академизма, признающего за ней особое значение, образцовое качество. Признание это внутренне

а 01е Ми$1к с!е$ 18.1аЬгНип < 1еП (Нгеˆ- уоп С. ОаНШаш). 5.6-7.

о противоречиво, поскольку указывает на некую высшую, предельную точку, достигнутую здесь музыкальным искусством, и в то же время точка эта мыслится как исходная, никак не конечная, от которой отталкивается и на которую по сей день ориентируется условный академический музыкальный прогресс. Помещая творческое наследие венских классиков не в реальную историческую, а в некую «идеальную телеологическую» перспективу, музыкальный академизм, хотя на словах и превозносит их достижения, на деле подвергает их весьма ощутимой «редактуре». Вершиной и венцом всех инструментальных жанров им признана симфония (причем в том варианте, в котором она сложилась у Бетховена), в результате чего, к примеру, важнейшие для классической эпохи завоевания Моцарта в жанре фортепианного концерта отодвинуты в тень и не вызывают никакого интереса. Музыкальный академизм номинально признает вершинами оперного жанра три моцартовских сочинения — «Свадьбу Фигаро», «Дон Жуана» и «Волшебную флейту», — но в реальности музыкально-театральная практика XIX и XX веков лишь в минимальной степени считала их «образцами» и, напротив, развивала традиции Россини, Вебера и Мейербера. Церковная музыка — важный раздел творчества Гайдна и Моцарта — и вовсе была исключена из сферы академического внимания; здесь силами цецилианцев XIX века в ранг «классических» возведены достижения не венских классиков,

а мастеров ренессансной хоровой полифонии, в первую очередь Палестрины. Не удостаивались внимания и жанры бытовой музыки — например, оркестровые и ансамблевые серенады, несмотря на их несомненные эстетические и технические достоинства. Таким образом, некритично воспринятый нормативный подход, заключенный в термине «венская классика», способен, как видно, весьма сильно препарировать восприятие ее исторического облика и породить взгляды и суждения, далеко не во всем адекватные музыкальной культуре конца XVIII века. Так что при употреблении этого термина необходимо постоянно отдавать себе отчет, в каком соотношении находятся в нем нормативно-оценочная и исторически-описательная стороны, подчеркнутые Дальхаузом.

Мы позволили себе этот довольно подробный историко-библиографический экскурс прежде всего потому, что многое здесь остается неясным, продолжая вызывать вопросы. Главное же, что, не разобравшись с этим, не перейдешь к рассмотрению важного вопроса, непосредственно касающегося творчества Моцарта, — вопроса его периодизации и его позднего стиля. Традиционно основания для определения тех или иных периодов, расстановки разных вех дает сама его биография. Разумеется, пребывание на службе в Зальцбурге и переезд в Вену легко и естественно членят не только жизнь, но и творчество Моцарта на два больших периода. В зальцбургские годы ясные и убедительные границы проводят моцартовские путешествия: большое детское европейское турне, пребывание в Вене в 1768 году, итальянское путешествие 1770—1771 годов с двумя последующими дополнительными поездками и, наконец, парижское путешествие 1777—1778-х. Конечно, не все грани творческой эволюции Моцарта с точностью совпадают с этими внешними событиями его жизни, но все же во многих отношениях эти рамки можно считать определяющими.

Венский период в гораздо меньшей степени поддается подобной систематизации. Как известно, в эти годы Моцарт предпринял только одно большое гастрольное турне — в 1789 году в Прагу, Дрезден, Лейпциг и Берлин, но этой поездке в творческой судьбе Моцарта не принято придавать столь уж важ-

ЦД
е?
О
со
ы
Х
О

С
Х
X
Х
*
о
с*
>.
Х
Х
ИЗ
Х
=1
О
ио
О
со
и
х
х
Х
Х
ид
Н
сл
О
о.
2
О
ос;
ш
<
=Х
2
Х
Он
О
ш
=1
Х
о.
С
о
Х

н
о
р
л
о
Х
н
ного значения. Отчасти вехами для периодизации в венские годы можно считать некоторые крупнейшие художественные проекты, осуществленные в это время. Так, первый венский этап связан с работой над «Похищением из сераля», годы с 1782 по 1785-й проходят под аккомпанемент большой серии фортепианных концертов, наконец, 1786—1787-е выделяются двумя крупнейшими достижениями в оперном жанре — «Свадьбой Фигаро» и «Дон Жуаном».

Определение особенностей последнего периода (1788—1791) дается с трудом. Ни триада больших симфоний, созданных летом 1788-го, ни *Cot /an 1ийе,* возникшая в конце 1789-го, ни «Волшебная флейта», «Милосердие Тита» и Реквием, работа над которыми занимает весну, лето и осень 1791-го, при всей их значительности, в этом периоде не доминируют и не выражают в достаточной полноте его особенности. Можно, конечно, по примеру Аберта, оттолкнуться от интерпретации личности Моцарта и объявить этот период временем окончательного разрыва с аристократической культурой своей эпохи, рассуждая о трагедии последних лет его жизни. Но реальные обстоятельства противоречат этой концепции. Возобновление в 1788 году в Бургтеатре «Фигаро», встреченного публикой на этот раз явно теплее, заказ на *Cot,* а в последний год на «Милосердие Тита» в Праге, помимо которого в один из дней официальных празднеств специально по повелению Леопольда II был также исполнен «Дон Жуан», а коронационная церемония в церкви, вероятнее всего, сопровождалась моцартовской Мессой С-биг КУ 317, — все это как раз свидетельства того, что какой-либо отчетливой оппозиции венского общества Моцарту в это время не существовало. С другой стороны, можно усмотреть некоторый рубеж в исторических и житейских обстоятельствах — в турецкой военной кампании (весна 1788-го), повлекшей большие перемены в придворной и светской жизни Вены, в болезни Констанцы, чрезвычайно обострившей финансовое положение семьи летом 1789-го, наконец, в смерти Иосифа II в феврале 1790 года, означавшей сильную встряску для всей габсбургской монархии, в особенности опасную на фоне революционных событий во Франции. Все это, конечно, явственно выделяет последний период

моцартовской творческой жизни. Но помимо этого исследователи с некоторых пор ставят вопрос о специальном «позднем моцартовском стиле», характерном именно для этого времени.

Единства мнений в вопросе, вытекающем, прежде всего, из восприятия и интерпретации отдельных сочинений этой поры, конечно, нет. Пожалуй, главный аргумент против самой постановки вопроса о позднем стиле, как несложно догадаться, — моцартовский возраст. В 1788-м ему исполнилось всего 32 года, что трудно связать с образом «осенней творческой поры», полной опыта, достоинства и уравновешенного мастерства. И все же разговоры о позднем стиле — пусть даже просто при анализе единичных сочинений — не прекращаются. Одним из первых очертить его особенности попытался Эрнст Бюкен:

> Для поздней камерной музыки Моцарта характерен отказ от всякой

тяжести как идейного, так и технического порядка. Даже контрапунктические моменты не контрастируют резко с одухотворенной гомофонией позднего моцартовского камерного стиля; здесь — прозрачность изобретения, не отягощенного ритмической и гармонической проблематикой, здесь — чувственная радость звучания[a].

а *Бюкен Э.* Музыка эпохи рококо и классицизма. М., 1934. С. 229.

см

О'

чф

На международном юбилейном моцартовском конгрессе 1956 году о повороте в моцартовском стиле в поздние годы говорили Генрх Бесселер[a] и Вальтер Зигмунд-Шульце[b]. О «совершенно индивидуальном моцартовском позднем стиле» пишет Эрнст Хесс по отношению к двум струнным квинтетам 1790—1791 годов (Э-с1иг КУ 593 и Ек-биг КУ 614)[c]. Однако есть немало ученых, которые вопрос позднего стиля никак не затрагивают. Тот же Финшер во вступительной статье к тому ЫМА с поздними струнными квартетами не счел нужным ни разу обмолвиться о принадлежности их к какому-то особому периоду[11]. Практически то же можно сказать и о вступительной статье Плата и Рема к тому клавирных трио. Лишь один раз в связи с трио-фрагментом, завершенным уже после моцартовской смерти Максимилианом Штадлером и опубликованном затем как третья часть в составе Трио КУ 442, и эти исследователи едва ли не иносказательно заговорили все же о позднем периоде[5].

Вопрос о стиле какого-либо исторического периода или о стиле в творчестве конкретного художника решается чаще всего

исходя из некоего «художественного видения», которое в конечном счете опирается на представления о специфическом менталитете, свойственном эпохе или конкретной творческой личности. Корреляция между «историей стилей» и «историей духа» *(8Ш%езсккк-(е—СеШеˆезсккШе)* была одним из главных оснований, на котором, собственно, выросла сама теория стилей. В этом случае исходной причиной любой стилевой эволюции становятся изменения мировоззренческие. При этом само собой разумеется, что предполагаемые мировоззренческие сдвиги должны быть существенными, коль скоро стилевые перемены затрагивают само существо в отношении художника к формальным и выразительным сторонам произведений.

Постановка вопроса в таком ракурсе по отношению к Моцарту сопряжена с многочисленными и, возможно, неразрешимыми сложностями. Попытки реконструкции «моцартовского мировоззрения» (или «мировидения») можно, конечно, отнести к золотым страницам романтического и постромантического моцартоведения, но именно они представляются сегодня самой шаткой его частью. Одним из важнейших итогов моцартоведения 1960—1970-х годов (возможно, даже персональной заслугой Хильдесхаймера*) можно считать ту мысль, что Моцарт не заботился специально о формировании или изложении в своих композициях какого-либо систематического, последовательного, логичного, стройного и непротиворечивого мировоззрения. Этот феномен может казаться чем-то необъяснимым с точки зрения тех представлений о внутренних мотивах музыкального творчества, которые сложились в основном в послебет-

а *Везвекг Н.* МогаП ипй (Не Оеи1$сЬе Юазык // ВелсЫ йЪег ёеп т1ета1юпа1еп

тимкшззепзсКаШюНеп Копегеза УЭДеп, МогагуаНг 1956. 3. 47—54.

Ь *5(е$тиий-5сНи1це Ж.* 2иг Рга§е ёе$ тогагНасЬеп ЗШ§ // ВепсЫ йЪег ёеп т1егпа1юпа1еп

ти81к\У185еп8сЬаЛНсЬеп КопёгеааХУюп, Могагˆаьг 1956. 5. 586-592.

с *Нею Е.* \ЪпуогГ // №МА VIII, *Щ.* 19, АЫ. 1. 3. XI.

ё См.: *ЕтзсНегЪ.* 2ит уогИе§епёеп Вапё // NN1*4 VIII, \\ˆ. 20, АЫ. 1, Вё. 3

е См.: *Р1ШН IV., КеНт IV.* \ЬптоП // ЫМА VIII, 22, АЫ. 2. 5. XIV. Поводом стала неверная

датировка этого «до сегодня, как это ни досадно, недооцененного фрагмента... — одного из великолепнейших среди оставшихся после Моцарта, великолепного, даже несмотря

на дописки Штадлера». Его относили предположительно к 1783 г. Однако, основываясь на моцартовском почерке, Плат и Рем предложили датировать его 1788 г., если даже не позднее. В качестве других аргументов они указали на мастерскую композицию, переклички с первой частью струнного Квинтета KV6I4, тем самым помимо объективных оснований (почерка) весьма осторожно прибегнув также и к стилевым критериям.

Г См.: *ШШезНетег Ж.* МохаЛ.

тГ
ш
о
еа
Ц-1
X
0 с
X
X
1 *
О
> >
X
«
3
X
=5
О
ю
О
со
о
х
5
ос
О
ш
н
V)
о
о.
О
X
ос
ш
<

>5
3
X
o-
O
co
=1
5
a.
X
O
PP
H
O
аэ
P
Он
O
PP
н

ховенскую эпоху. Именно таким он, к слову, и кажется Хильдесхаймеру. Тем не менее он вполне естествен.

Значительная, если не подавляющая, часть композиторов домоцар-товской поры реализовывала свой музыкальный дар, даже не задумываясь о том, чтобы целенаправленно выражать при этом собственный — личный, особый взгляд на мир. Музыка развивалась в рамках живых и полнокровных традиций, опиралась на богатую и разветвленную инфраструктуру общества и музыкальной культуры. Творческие способности музыканта были чрезвычайно востребованными. Его ждали в бесчисленных вокальных и инструментальных церковных капеллах — от самых скромных приходских, довольно масштабных муниципальных в крупных городах до совсем внушительных, имевших едва ли не государственный статус епископских и архиепископских, как в том же Зальцбурге. Его ждали и в придворных капеллах разного масштаба и статуса — в небольших приватных оркестрах и ансамблях многочисленных вельмож-меломанов, в крупных княжеских и монарших капеллах при дворах, имевших большой вес в европейской политике и культурной жизни. Если повезет, и к тому же есть опыт, талант и поддержка, чтобы пройти обучение в Италии, — можно пытаться показать себя на поприще музыкального театра. К середине XVIII века он представлял собой уже некое подобие общеевропейского свободного рынка, где постоянно требовалась новая продукция и где, ярко заявив о себе,

можно было рассчитывать на крепнущее внимание со стороны многочисленных придворных, а также и свободных городских трупп. И примеры И. К. Баха и Мысливечека показывают, что во второй половине века успеха достигали здесь не только итальянцы.

Так что музыка в XVIII веке представляла собой весьма прочно укорененную и самодостаточную сферу деятельности, в которой сложились собственные вполне определенные нормы, меры и критерии оценок, и можно было следовать им, не задумываясь о каком-либо оригинальном личном мировоззрении. В этих нормах и мерах, возможно, на сегодняшний вкус слишком многое имеет ремесленную, музыкантски-цеховую окраску, но тем не менее для постижения музыки той поры они важны гораздо больше, чем попытки (подчас весьма неуклюжие) рассуждать о личном мировоззрении Баха, Генделя, Вивальди или Телемана как принципиальной стилевой основе их музыкальных творений. Конечно, и в истории музыки доклассического периода имеются фигуры художников, чье личное мировосприятие довольно значимо в контексте их творчества. Таковы, к примеру, Монтеверди или — уже в самом преддверии классической эпохи — Карл Филипп Эмануэль Бах. Но, как нетрудно заметить, в обоих случаях речь идет о композиторах ярко выраженного новаторского склада, чье творчество пришлось на время слома традиций, на период смены эпохальных стилей, и роль осознанного личного выбора в определении пути, индивидуальной художественной рефлексии у них довольно значительна. Однако в доклас-сической истории музыки подобные случаи весьма редки. Моцарта также едва ли стоит относить к художникам-новаторам подобного типа.

Позднее в культуре романтического столетия, напротив, ранее разветвленная система связи музыки и общества значительно упрощается. Публичный музыкальный театр и разного рода публичные концертные выступления (будь то в более узкой, аристократической форме салона или более широкой буржуазной форме концерта на большой эстраде) доминируют безоговорочно.

Композитор не нацелен, как ранее, на выполнение ясных и четко определенных в ремесленном смысле функций капельмейстера, но вынужден привлекать общественное внимание некоей особой артистической позицией, особой художественной программой, неповторимой и оригинальной «философией жизни», своим личным самовыражением, которое он призван воплотить в звуках. С этого времени и укореняется в сознании людей искусства представление о первичной важности

для художника уникального личного взгляда на жизнь — взгляда, чья неординарность уже сама побуждает к творческой продуктивности. Показателен в этом отношении диалог Россини с Тиллером. Тиллер с неподдельным интересом попытался выведать у Россини, который в поздние годы, за редкими исключениями, практически не сочинял музыку, не тревожат ли маэстро музыкальные мысли, требующие выхода. «Без повода, — ответил Россини,— без поощрения, без определенной цели сочинять определенное произведение? Мне нужно было немного, чтобы возбудиться для сочинения, доказательства тому — партитуры моих опер; но ведь хоть какой-то стимул нужен»[3]. В этой беседе очевидны глубокие изменения, произошедшие в культуре новейшего времени. Для Тиллера уже не понятны все эти «поводы», «цели», «поощрения», «стимулы», которые почти исчезли в романтическую эпоху, но были живыми и первичными в моцартовские времена.

Все это сильно осложняет разговор об индивидуальном стиле и стилевой эволюции у Моцарта. Всякое априорное представление об особом «вйде-нии мира», по необходимости лежащем в их основе, будет неизбежно умозрительной, спекулятивной конструкцией. Нужен другой путь.

Само понятие стиля в переписке Моцарта возникает редко. Но коль скоро возникает, то связано прежде всего с теми или иными жанрами или даже жанровыми сферами. Составляя отзыв для своего ученика Йозефа Эйблера, Моцарт отмечает его «основательные знания композиции и одаренность как в камерном, так и в церковном стилях»[ь]. О церковном же стиле, «усвоенном с юных лет», упоминает он в прошении на имя эрцгерцога Франца о назначении на пост второго капельмейстера и учителя музыки королевской фамилии[3]. Еще раньше в письме отцу из Парижа он признается в способности «усвоить почти любой род и стиль композиции и подражать им»[31]. Как видно, Моцарт мыслит стиль как совокупность неких свойств музыки, существующих как будто объективно, независимо от воли композитора, более того — имеющих статус правил и норм. Им следует «подражать», их нужно «усвоить». Но постоянно ориентироваться на них необходимо прежде всего для того, чтобы оставаться в границах определенной жанровой сферы — к примеру, церковной или камерной музыки — или определенной разновидности жанра: итальянского, французского или немецкого национальных типов оперы, миланского, венского или парижского вариантов симфонии и т. п. То есть, если можно так выразиться, Моцарт действует прежде всего и преимущественно на жанровом поле, именно жанровые конвенции он воспринимает

как основные, базисные свойства музыки. И потому наблюдать за эволюцией моцартовских творческих принципов, а в конечном

а *Гиллер Ф.* Беседы с Россини // *Фракаролли А.* Россини. Письма Россини. Воспоминания.

С. 463.

Ь Письмо от 30 мая 1790 г. — *Bne/eOA* IV. 3. 109.

с Черновик прошения, первая половина мая 1790 г. См.: *Bne/eOA* IV. 8. 107.

д Письмо от 7 февраля 1778 г. — *Bne/eOA* II. 8. 265.

о-\
ча
и-1
О
со
ш
х
О
с
и
х
Х
Х
о
>.
Х
=х
2
Х
О
ио
О
со
и
5
■=:
х
ОЙ
□
ш
н
сл
О
о.
2

О
Х
ОЙ
и
2
2
<
«
2
Х
о.
О
со
Х
Оч
С
О
РР
н
о
а
О
РР
н

счете и его собственного индивидуального стиля легче всего, пребывая в границах некоторых важнейших для него жанров и оценивая изменения в его отношении к нормам их поэтики.

Здесь, правда, возникает очередное затруднение, на которое уже обращалось внимание в литературе. Конрад определяет его как «одновременность неодновременного» *{бШскгеИщкеИ йез Ш^Шск^еИщеп]*[1] и связывает с тем, что интерес Моцарта к разным жанрам на протяжении его творческого пути, равно как и фазы в развитии отдельных жанров, чрезвычайно разнится. Именно поэтому ясную и отчетливую общую границу периодов провести очень трудно: то, что в рамках одного жанра может указывать на определенный стилистический сдвиг, нередко не совпадает с тем, что буквально в это же время происходит в другом. В качестве примеров Конрад упоминает о трех больших симфониях лета 1788 года, соответствующих «высочайшим запросам», и о сочиненной тогда же «малоформатной музыке *ай шит Ое1ркЫ* [то есть в значении — для начинающих]»[6], а еще о сотне различных менуэтов, немецких танцев, контрдансов и проч., написанных для карнавальных балов в 1788—1791 годом и формально претендующих на принадлежность к позднему периоду,

стилистически не имея, однако, ничего общего с камерными сочинениями, концертами или операми этих лет.

Эта неравномерность, конечно, должна приниматься во внимание и при разговоре о позднем моцартовском стиле. Совершенно необязательно выискивать и насильственно синхронизировать его черты во всех без исключения сочинениях, возникших между 1788 и 1791 годом. Руководством здесь может послужить общий принцип жанровой эволюции у Моцарта. Ранее уже шла речь о том, что в подходе к разным жанрам Моцарт неизбежно проходит стадию обучения (непосредственного «подражания» и «усвоения»), после чего чаще всего следует стадия свободного обыгрывания и расширения жанровых канонов. Так, к примеру, было с симфонией или струнным квартетом в детские годы и в период ранней зрелости в Зальцбурге. Такого рода расширение могло быть и довольно радикальным, как в случае с клавирными концертами КУ 175 и, в особенности, КУ 271, и вылиться в длительный период экспериментов, что и происходило в Вене вплоть до 1786 года. При этом концерт словно втягивал в свою орбиту самые смелые приемы и решения, отысканные в других жанрах — от оперы до струнного квартета и *Нагтот-етиык.* С другой стороны, освоение и свободное претворение жанра могло довольно быстро исчерпать себя, и между зальцбургскими и венскими квартетами, между целыми сериями симфоний 1773—1774 годов и симфониями 1788-го пролегают полосы либо полного молчания, либо спорадического и не слишком стойкого интереса. Складывается впечатление, словно Моцарт до времени утрачивал интерес к какому-то жанру, лишался «перспективного» зрения на его развитие и легко обходился своими прошлыми завоеваниями, к примеру, пользуясь для венских академий «портфелем» ранних зальцбургских симфоний. Для нового витка поисков и экспериментов Моцарту в таких случаях часто оказывается полезен некий внешний пример — «трамплин», по меткому определению Эйнштейна, — который дал бы ему возможность увидеть жанр в новом ракурсе. Так было, в частности, в случае с квартетами ор. 33

а *Копгад.* 5. 168—169.

Ь 1Ыа. 5. 169.

Йозефа Гайдна, буквально подтолкнувшими к очередному этапу интенсивных поисков. То же, по сути, происходило и в опере, где впечатления парижского путешествия 1777-1778 годов породили мощную волну экспериментов в «Идоменее», а знакомство в Вене в 1783—1784 годах с последними достижениями итальянского буффонного искусства вызвало к жизни необычайные по своей радикальности свершения «Свадьбы

Фигаро» и «Дон Жуана».

Наконец, еще одна стадия в эволюции жанров у Моцарта: после периода радикальных экспериментов, когда представление о типических свойствах и границах того или иного жанра изменялось почти до неузнаваемости, возникает «шаг назад», видимое возвращение к традиционной концепции жанра. Самые очевидные примеры — появление *Сом /ап (иПе* после «Дон Жуана» или «прусских» квартетов после знаменитой серии, посвященной Гайдну, или, наконец, фортепианные сонаты, возникшие вслед за циклом Фантазии и сонаты с-то11. Тут, если взглянуть в целом, разумеется, тоже не все абсолютно наглядно, так как в зрелом венском и позднем периодах далеко не все жанры представлены в одинаковой степени. В годы с 1782 по 1786-й Моцартом бьшо создано пятнадцать клавирных концертов, а с 1788 по 1791-й всего два. При этом в первом из них, «Коронационном» концерте КУ 537, признаки стилевых перемен не столь уж и очевидны, и явный перелом, возвращение от больших, «симфонических» концертов к более камерной концепции ощущается лишь в последнем — В-с1иг КУ 595. К нему в пару, однако, удивительно подходит кларнетовый Концерт КУ 622 — единственный написанный Моцартом для этого инструмента, но вместе с последним фортепианным достаточно полно представляющий особенности позднего моцартовского концертного стиля[3]. Труднее обстоит дело с отдельно стоящими сочинениями, которым для сопоставления невозможно подобрать более ранние образцы. Речь идет о произведениях «на случай», возникших в поздние годы по разным конкретным поводам, как, к примеру, Аба^ю и Копбо КУ617 для стеклянной гармоники (в сопровождении квартета — флейта, гобой, альт и виолончель) и Аба^ю КУ 356/617а (стеклянная гармоника соло), созданные для Марианны Кирхгесснер, слепой виртуозной исполнительницы, дававшей в Вене академии летом и осенью 1791 года[ь], или пьесы для механического органа **(Абафо** и А11е§го КУ594, А11е§го и АпбаШе КУ608, АпбаШе КУ616), написанные по заказу графа Й. Дейма для его «кунстгалереи» в конце 1790-го — весной 1791 года. Не менее сложно обстоит дело и с тремя последними симфониями. По времени создания (лето 1788) они уже вполне могли бы попасть в «поздний период», но его характерные черты далеко не везде в них очевидны. Объясняется это, вероятнее всего, тем, что почти четырнадцать лет до этого момента Моцарт уделял жанру симфонии не слишком большое внимание, так что стадия «экспериментов» при новом активном обращении к нему оказалась еще не вполне пройденной и изжитой. То же, пожалуй, можно сказать и о церковной музыке, в которой, за исключением

незавершенной Мессы с-шо11 КУ 427/417а, с зальцбургских времен не появилось ничего существенного. Правда, в мотете *Ауе мегит согрш* КУ 618, благодаря, видимо, его миниатюрности, черты позднего

а Впрочем, кларнетовый Концерт тоже не безоговорочно может быть отнесен к позднему

стилю. Сохранившийся в автографе большой фрагмент (КУ 621Ь — 199 тактов), по музыке идентичный его первой части, но в тональности С-<1иг и в изложении не для бассет-кларнета (как завершенный поздний Концерт), а для бассет-горна, датируется несколькими годами раньше, возможно даже едва ли не 1787-м. См.: *Тузоп.* Р. 35.

Ь *ОеШзсНЦок.Ъ.* 351.

Г"
т}*
Ш
е:
о
со
ш
Х
о
с
Х
Х
Х
Х
о
гг
>»
Х
>**х**
З
Х
=*
о
л
о
со
и
х
=;
х
э

ш
н
С/Г)
О
о.
О
Х
с*
ш
<
=Х
З
Х
й.
с
са
Х
о-
Х
О
И
н
о
ЙГ
Он
о
я
н

стиля воплощены очень выразительно. Но в масштабной композиции Реквиема КУ 626 еще слишком отчетливо заметны следы живых впечатлений от сочинений Генделя и их экспериментального освоения в период редактирования с осени 1788-го по лето 1790 года[3]. Так что о явном влиянии позднего стиля в Реквиеме, на наш взгляд, следует говорить с большой осторожностью[11]. Словом, с уверенностью выделить поздний стиль можно лишь ориентируясь на оперу (ЬиГ-1а, зепа), инструментальные ансамбли (в первую очередь, струнные квартеты и квинтеты), клавирные сонаты, два концерта (последний клавирный и кларне-товый). В остальных случаях приходится гораздо более придирчиво взвешивать все «за» и «против».

Сравнение двух сочинений одного жанра, близких по характеру, может отчетливее всего очертить тенденции, характерные для позднего моцар-товского стиля и облегчить его

понимание. К таким показательным сочинениям принадлежат, к примеру, части двух квартетов — АпйаШе Квартета с1-то11 КУ 421/4176 из серии «Гайдновских» квартетов, завершенного к середине июня 1783 года, и медленная часть последнего, третьего из «Прусских» квартетов КУ 590, внесенного в моцартовский Каталог в июне 1790-го, и в целом — последнего его сочинения в этом жанре. Обе части очень близки по общему характеру: по темпу, размеру ($^{6}/_{8}$), даже по тематизму, если иметь в виду сходство «хорального» изложения и родство в ритмической пульсации первой фразы. Тем очевиднее проявляются различия в их композиции.

Тема из Квартета ё-тоИ, при всей своей скромности, оформлена богаче темы в «прусском» квартете. В ее начальной фразе отчетливо выделяются три стадии: шаг (или «слог»), распев и каданс. При этом очерчен полный круг основных гармонических функций — Т-5-Б-Т (см. Пример 88, фрагмент *а)*. Первая фраза из позднего Квартета схожа с ней, но выглядит скромнее: вместо «распева» — псалмодическая речитация (репетиции аккорда), сменяемая не развернутым кадансом, а лишь скромным ходом Т-Б, интонационно напоминающим сдержанный возглас (см. Пример 89). Следующий шаг здесь элементарен — секвенция на тон выше. Она окрашивает тему в меланхолические минорные тона, но этим все и ограничивается. В б-то1Гном Квартете после первой фразы появляется новый, контрастный тематический элемент в виде арпеджированного взлета, распетого восклицания, имитационно подхваченного другими голосами (Пример 88, фрагмент *Ь)*. В целом дальнейшее изложение здесь подчинено идее диалога двух «микротем», оттеняющих друг друга и одновременно активно взаимодействующих между собой. Первая, повторяясь вновь терцией выше и с некоторыми изменениями, сохраняет свой умиротворенный характер, остается на динамике*р,* в то время как вторая крещендирует и усиливается до/ как раз на ярком, патетическом возгласе, достигшем *ля* второй октавы (Пример 88с).

а Всего по заказу барона ван Свитена Моцарт осуществил редакции (в основном пере-

оркестровки, но иногда и с композиционными изменениями) четырех крупных сочинений Генделя: пасторали «Ацис и Галатея» Н\УУ 49а (в ноябре 1788), оратории «Мессия» Н^VV 56 (в марте 1789), кантаты «Празднество Александра» 75 и Оды св. Цецилии (обе в июле 1790 г.).

Ь Вольф в своей работе о моцартовском Реквиеме довольно определенно относит его к группе поздних (в

стилистическом отношении) сочинений, что представляется нам не вполне оправданным. См.: И/*о11/СН.* МогаПх Речшет: СезсМсЫе, Ми$1к, Оокшпете.

Ор. ск. 5. 76—77.

Далее, по завершении экспозиционной фазы, в игру вступают уже композиционные различия в построении целого. В позднем Квартете все выглядит по-прежнему просто: начинается варьированное изложение темы (с солирующей скрипкой), словно в дальнейшем вся часть будет построена как цикл фигурационных вариаций. В более раннем экспозицию сменяет середина простой трехчастной формы, и в ней начальная умиротворенная тема предстает в горестном, минорном обличье. При этом в нее проникает тот самый патетический возглас, характерный для второго тематического элемента. Перемена эта столь разительна, что ответом служат лишь замирающие реплики (на *p* и *pp),* звучащие как эхо:

©V
Ох
т}-
-0
х
а.
О
со
Х
а.
О
Х
н
о
Р
Л
О
Х
н





89 Ап(1ап(е |А11е| > геИо]



=:
О
со
и
Х
О
С
Х
Х
Х
*
о

X
=x
3
X
1=1
O
из
O
со
и
х
х
с*
Э
ш
н
сл
O
a.
2
O
X
с*
<



В репризе, поначалу внешне сходной с экспозицией, изменения продолжаются. На этот раз «возглас» поднимается на предельную высоту, достигая *до* третьей октавы.

Вариации же в позднем квартете, развертываясь постепенно, вдруг совершенно неожиданно выливаются в сонатную экспозицию. Во второй вариации, где фигурации последовательно проходят у всех партий (от виолончели до первой скрипки), тема преобразуется в «ход», после чего в доминантовой тональности вступает побочная тема — не что иное, как очередная вариация главной, поданная в виде диалогического обмена фигурациями

между первой скрипкой и виолончелью. Складывается редкая для зрелого периода и, напротив, весьма типичная для позднего однотемная соната. Постепенно в теме вырисовываются и отличия (впрочем, едва заметные); самое радикальное из них — изменение структуры, удлинение на целый такт за счет расширения. На фоне четкой квадратности, многократно подчеркнутой варьированными повторами, это отклонение выглядит как характерная деталь, сообщающая побочной партии некоторую индивидуальность. Правда, тонкость этого приема в состоянии уловить и оценить лишь настоящий знаток. Но главное событие экспозиции — не эта вариация, а следующая, служащая как бы припевом побочной партии. В ней непрерывный до этого момента пульс фигураций выключается, и вступает каноническая секвенция на материале главной темы. Причем секвенция не ординарная, а особенная, с удвоениями голосов в терцию — прием из арсенала самых изысканных средств контрапунктической техники:

91 [Аш1ап(е]



О

о



Моцартовский подход к композиции в позднем Квартете парадоксален, он словно провокационно тяготеет к сочетаниям внешне, казалось бы, не сочетаемых приемов. Вариации в ремесленной «табели о рангах» XVIII века считались одним из элементарных способов построения композиции. В Париже, обучая дочь герцога де Гина, Моцарт не случайно избрал для самых начальных шагов именно варьирование: «Итак, я начал варьировать только первый такт и сказал ей, чтобы она продолжила, основываясь на той же идее»[3]. Конечно, вариации мастера, то, как он умеет внести разнообразие в монотонность привычных фигурационных клише, всегда отличишь от дюжинных ремесленных поделок. Но совместить в единой композиции статичный, «перечислительный» по духу вариационный метод с совершенно противоположной по природе динамической сонатной формой — наглядный парадокс.

Парадокс состоит и в том, что свойственные сонате тематическое развитие, фабульная сторона, потенциально заключенная в ней, в позднем Квартете почти не занимают Моцарта. Один лишь яркий «сдвиг», внезапное и неожиданное, как откровение, преобразование скромного гомофонного изложения в роскошное полифоническое, да еще легкое нарушение квадратно-сти — вот, по сути, и вся нацеленная на восприятие «тематическая работа». Даже разработочный раздел Моцарт пишет несколько формально, оставляя за ним лишь обязательную функцию тонально неустойчивой зоны. Напротив, вторая часть б-шо1Гного Квартета, уложенная в рамки сложной трехчастной формы (совершенно далекой от какой-либо сонатной «фабульности» и, скорее, приличествующей менуэту), в каждом шаге в такой степени насыщена развитием и преобразованием тематизма, что станет в этом отношении вровень с любой

сонатной композицией. Ее средний раздел (обычно — трио или контрастный эпизод) продолжает интенсивную тематическую работу, так что в нем достигаются высоты подлинного драматизма.

Взглянув на большинство сочинений с явными чертами позднего стиля, мы обнаружим в них те же тенденции. Если в зрелые годы слушателей поражало богатство и многообразие тематических идей, которыми Моцарту удавалось до предела насытить свои композиции, то в позднем периоде восхищение вызывает прежде всего мастерство, непринужденная уверенность, с которыми он, играя, оперирует самими композиционными приемами — даже самыми головоломными. Легко, без каких-либо видимых усилий он переходит от элементар-

Письмо от 14 мая 1778 г. — *Bne/eCЛ* II. 8. 357.

ПРИДВОРНЫЙ КАМ М ЕК-КО М РОЗ 1Т Е У К, ИЛИ СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК ПОНЕВОЛЕ / *А был ли поздний стиль?*

о « н **о** *<и Р* **Он**

о

и

н

ного двухголосия к многослойной и предельно дифференцированной фактуре, от простого фигурационного варьирования к головокружительным многоголосным имитациям, да еще и усложненным разными удвоениями или зеркальными инверсиями. Тематический контраст как основа в построении композиции уходит на задний план, а на первый выдвигается контраст простого и сложного, когда видимая непритязательность готова в любой момент обернуться невиданной изощренностью. И все эти всплески интеллектуальной энергии возникают не для того, чтобы подчеркнуть моменты какой-либо коллизии в условном «сюжете» композиции, усилить ее драматическую выразительность, но как изящная игра ума, почти как внезапный и, даже может показаться, неприготовленный фокус, в действительности, конечно, очень тонко рассчитанный.

От поздних камерных сочинений не сохранилось подготовительных эскизов сложных контрапунктических куншт юков, подобных наброскам с тремя танцами в разных размерах из знаменитой бальной сцены в первом финале «Дон Жуана» или канонических секвенций в начале разработки «Пражской» симфонии. Но масштабы этих «вкраплений» и их роль в композиции, конечно, не сопоставимы с теми редкими и тщательно продуманными эффектами-«пуантами», что встречались в сочинениях зрелого периода. В последние годы

композиторская техника Моцарта, по-видимому, развилась настолько, что он приобрел способность находить сложнейшие фактурные и полифонические сочетания едва ли не экспромтом. Так происходит поэтизация композиционного приема как такового. Он становится автономным, приобретает самостоятельную эстетическую ценность, самодовлеющий характер, становится выражением чистого артистизма, не обусловленного какими-либо вне- или сверхмузыкальными задачами. Ранее Моцарт активно расширял границы музыкальных жанров, преодолевал нормы и условности, если ощущал их как обветшалые и устаревшие. «Поэты иногда напоминают мне трубачей с их ремесленными штучками! — пишет он в период работы над “Похищением из сераля”. — Если бы мы, композиторы, всегда хранили верность нашим правилам (которые были хороши прежде, когда еще ничего лучшего не знали), писали бы и мы такую же негодную музыку, как они — никуда не годные либретто»[8]. В поздние годы Моцарт уже не ищет возможности преобразовывать жанры, расширять их пределы, а, напротив, стремится всячески соблюсти или даже подчеркнуть формальные условности — не преодолевать их, а обыгрывать со всей возможной утонченностью.

Чем вызваны такие ощутимые сдвиги в моцартовском стиле? Что могло быть их основанием — каприз, причуда гения, осознание исчерпанности того пути, по которому следовал раньше, или какой-то внутренний сдвиг в самой эпохе, совпавший, возможно, с изменением взглядов на сочинение музыки? Этап позднего стиля в той или иной форме пережили все композиторы-классики. Но, к примеру, для Бетховена, как справедливо отмечает Кириллина, он наступил в конце 1810-х — 1820-е годы, когда эпоха венской классики фактически отошла в прошлое, уже «после ее громкого завершения», тогда как «моцартовский поздний стиль, если о таковом вообще можно говорить, пришелся на кульминацию классической эпохи»[ь]. Это обстоятельство еще более осложня-

а Письмо от 13 октября 1781 г. — *Bne/eCA* 111. 5. 168.

Ъ *КириллинаЛ.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков. С. 162—163.

04

о

«о ет положение, так как ясно, что для стилистических сдвигов в художественном процессе в период его самого пышного расцвета, в момент его «кульминации» должны иметься какие-то весьма веские и глубокие причины.

Едва ли возможно определить эти причины, оставаясь в

границах творчества самого Моцарта или даже собственно музыкального искусства. Для этого потребовался бы углубленный и аргументированный анализ моцартов-ского мировоззрения, для которого нет достаточных оснований в виде каких-либо высказываний Моцарта (в письмах или достоверных свидетельствах) по вопросам эстетики и техники композиции. К тому же, как уже говорилось, попытки реконструировать мировоззрение Моцарта пока так и не привели к непротиворечивым и убедительным результатам. Поэтому возможно лишь очертить некоторые аналогии, наметить некоторые соответствия с параллельными явлениями в других искусствах и сферах духовной деятельности, относящихся к той же эпохе и способных пролить некоторый свет на происхождение моцар-товского позднего стиля.

Наиболее впечатляющим, характерным, многократно отмеченным в исследованиях и одновременно побуждающим к аналогиям можно считать тот поворот, что происходил тогда же у Шиллера и Гёте и вошел в научный обиход под наименованием «веймарского классицизма». Ведь как раз на конец 1780-х годов пришлось известное прощание обоих авторов со «штюрмерским» направлением, в рамках которого они столь ярко заявили о себе в годы молодости, и поиск совершенно иных оснований для художественного творчества. Моцарта, конечно, нельзя в такой же мере отнести к последовательным и радикальным штюрмерам, но все же в глазах современников в нем явно превалировали черты «оригинального гения» — пускай не бурного ниспровергателя основ, но все же неутомимого энтузиаста-экспериментатора. В поздние годы он уже ищет не оригинальности, а совершенства, он не преодолевает нормы, а обыгрывает их, демонстративно присягая им на верность. Конечно, ясное понимание норм как границ допустимого в рамках того или иного рода музыки было у Моцарта всегда. Только ранее он охотнее двигался к пределам этих границ, находил вкус в том, чтобы балансировать на грани. Теперь же следовать норме, претворять ее становится сутью моцартовского искусства — оно по духу становится нормативным. Внутреннее признание автономии и приоритетного значения композиционного приема, формальной структуры и жанровой нормы в позднем творчестве Моцарта соответствует тем сдвигам в художественных ориентирах, что произошли преимущественно в немецком искусстве накануне и сразу же после Французской революции. Если ранее в период самых горячих эстетических дебатов просветителей в 1750-е годы в триаде высших человеческих ценностей — истина, добро и красота — последняя почти всегда воспринималась как

производная от первых двух, если, по мнению просветителей, прекрасным следовало считать прежде всего то, что правдиво отражает явления окружающего мира либо несет людям благо, укореняя в них законы добродетели, если основное назначение искусства видели в искоренении предрассудков и изображении того, каков есть или каким должен быть человек и мир вокруг него, — то в последнее десятилетие века красота начинает осмысливаться как явление совершенно ни от чего не зависимое и обладающее самостоятельной ценностью. Красноречивые свидетельства этого находим в письмах Шиллера к Кернеру: «Я убежден, что каждое произведение искусства может отвечать только перед своим собственным зако-го

O
«=;
O
x
из
X
O
x
5
X
*
O
=5
X
x
X
c!
O
из
O
x
и
=;
x
X
э
из
н
c/з
O
x
2

О
Х
из
2
2
<
=**х**
3
Х
х
О
со
Х
о.
с
О
РР
н
о
«и
сх
о
РР
н

ном красоты и не подчиняться никаким другим требованиям», или: «Совершенство человека придет лишь тогда, когда научная и нравственная культуры снова растворятся в красоте»[3]. Еше более яркое и последовательное выражение этот принцип самоценности красоты, полной автономии эстетического начала нашел в последней из серии знаменитых кантовских критик — его «Критике способности суждения», вышедшей в свет в 1790 году. И тот восторженный прием, что встретил этот труд у Шиллера и Гёте, ясно показывает: в нем кенигсбергский философ сумел уяснить нечто весьма существенное, весьма близкое и их подходам к творчеству в это время, и в целом — для европейской художественной культуры в тот переломный момент.

Казус: трех последних симфоний Сколько симфоний написал Моцарт? По

последним данным — собственно симфоний у него сорок пять, не считая четырех утраченных. Есть еще одиннадцать оперных увертюр в жанре итальянской симфонии — их тоже иногда присоединяют к общему числу, и восемь произведений, чье авторство спорно. Из почти шести десятков симфонических опусов абсолютное большинство было создано Моцартом до

переезда в Вену. Венское десятилетие принесло всего пять: «Линцскую» КУ 425 (1783), «Пражскую» КУ 504 (1786) и три, написанные в 1788-м: Ез-биг'ную, д-тоН'ную и «Юпитер» (КУ 543, 550, 551). Почему возникла такая диспропорция?

В Вене в 1780-е годы симфония сохраняла свое прикладное значение. Она по-прежнему использовалась как вступление и завершение концерта, основное же его содержание составляли другие жанры. Наверное, именно это и объясняло позицию Моцарта. К своим многочисленным академиям он писал новые кла-вирные концерты и камерные ансамбли, но для обрамления программы использовал старые симфонии. На концерте 3 апреля 1781 года в такой роли выступила С-биг'ная КУ 338, созданная полугодом ранее в Зальцбурге, 11 марта 1783-го, на академии Алоизии Ланге, — «Парижская» симфония, неделей спустя — «новая» Хаффнер-симфония, на самом деле выкроенная из второй Хаффнер-серенады. Заслав считает, что ослабление интереса к этому жанру в венские годы связано с тем, что Моцарту было более лестно появляться на публике как бы в роли *рп-то иото,* играя клавирные концерты, чем руководить исполнением симфоний в качестве капельмейстера[6]. То, что симфония все еще имела прикладной статус, подтверждают и теоретические источники. В 1793 году Генрих Кристоф Кох начал раздел своего «Введения в композицию», посвященный симфонии, таким определением: «Симфония, четырехчастная инструментальная пьеса, в исполнении которой обязательно участвуют первые и вторые скрипки, альты и бас, используется как вступление к драме или кантате, а также как начало камерной или концертной программы»[0], повторив, фактически, характеристику, данную симфонии Иоганном Абрахамом Петером Шульцем в более ранней статье об этом жанре, опубликованной во «Всеобщей теории изящных искусств» Иоганна Георга Зульцера (1771-1774).

Тем не менее как раз на 1780-е годы приходится особый этап в развитии симфонии. «Золотое» венское десятилетие было не только самым значи-

а *Шиллер Ф.* Переписка. Собр. соч. Т. 7. М., 1950. С. 274—275.

Ь *2аз1ау/.* Р. 385.

с *КосН Н. СИ.* \%геисЬ етег Ап1е1Шп§ гиг СотрозШоп. В<1. Ш. 1_е1рг1§, 1793. 3. 301.

тельным этапом творчества Моцарта, но интенсивнейшим периодом развития инструментальной музыки в целом. Симфония постепенно начала завоевывать положение полноправного, а не вступительного или заключительного номера программы — наряду с концертом, арией, камерным ансамблем.

Интересна в этом отношении история Симфонии КУ 425. Моцарт написал ее в течение нескольких дней осенью 1783 года, когда по пути из Зальцбурга в Вену остановился в Линце. Оттуда он сообщил отцу: «В четверг 4-го ноября я дам здесь в театре академию. И так как у меня нет никакой симфонии, я сломя голову пишу новую, которая к тому времени должна быть готова»[3]. Почти наверняка требовалась именно начальная пьеса. Однако спустя полгода, в Вене, эта симфония прозвучала в ином качестве. В анонсе, помещенном в газете *ШепегЫаисИеп* («Венские листки») 1 апреля 1784 года приведена программа «большой музыкальной академии» Моцарта в Бургтеатре:

> 1*) большая симфония с трубами и литаврами; 2) ария, исполненная г-ном Адамбергером; 3) большой фортепианный концерт, сыгранный Моцартом; 4) совсем новая симфония; 5) ария в исполнении м-ль Ка-вальери; 6) совершенно новый квинтет, сыгранный Моцартом; 7) ария в исполнении г-на Маркези; 8) импровизация Моцарта; 9) в завершение — симфония. За исключением арий, все сочинения Моцарта*[b].

По мнению Дойча, обрамляла программу разделенная на две части (I—III части и финал) Хаффнер-симфония КУ 385. «Линцкая» же, наряду с новыми концертами (КУ 450 и 451), прозвучала в основной части концерта как самостоятельный номер. Впрочем, это не помешало десятилетием позже, в феврале 1794-го, в Праге опять использовать ее в роли увертюры торжественного концерта, посвященного памяти Моцарта[3]. Еще острее старая и новая трактовки симфонии как жанра пересеклись в истории создания «Пражской» симфонии. О ее премьере в чешской столице в феврале 1787 года Нимечек писал:

> *В ответ на общие просьбы, он [Моцарт] дал в оперном театре большую музыкальную академию [...]. Сочтенные к этому случаю симфонии — подлинные шедевры инструментальной музыки, полные неожиданных модуляций и пламенной энергии. Они сразу же настраивают душу на возвышенный лад. Это особенно относится к большой Симфонии ре мажор, которая до сих пор остается любимым произведением пражской публики*[a].

Иными словами, согласно Нимечеку, «Пражская» симфония была написана специально для чешкой столицы. Однако, как выяснилось, реальная картина более запутана. В свой Указатель Моцарт внес эту Симфонию 6 декабря

а Письмо от 31 октября 1783 г. — *Bne/eCA* III. 8. 291.

Ь *ОеШзсНОок,* 5. 198.

с *ОеШвскВок.* 5. 411.

6 ***Нимечек.* С. 40. О том, какая еще симфония имеется в виду, кроме «Пражской», исследователи спорят. Нимечек во**

втором издании своей книги упомянул о какой-то симфонии Ез-ёиг, но, конечно, это не могла быть знаменитая 39-я, к тому времени еше не написанная. Если Нимечек не ошибается, то речь может идти только о КУ 132 или 184/161а, созданных в Зальцбурге. Заслав предположил, что Нимечек просто перепутал тональности и в Праге прозвучала «Парижская» или «Линцская» симфония. См.: *7.a$1ay*>\ Р. 412.

о
«/“1
>3
а
а:
■I
и
=:
о
со
ш
X
0 С X
з:
1 *
О
еГ
>»
X
«
2 X
е*
О
иа
О
со
и
«=;
ОС
X
ш
н
сл
О
а.
2

О
Х
ой
ш
<
«
2
х
а.
О
ш
=1
5
а.
X
О
рр
н
о
о
р
о
«
н

1786 года, когда о поездке в Прагу, состоявшейся во второй декаде января — начале февраля 1787-го, речи еще не было. Скорее всего, как считается, он мог готовить ее к концертам во время Адвента в казино Траттнера[a]. Уже в наше время выяснились дополнительные детали: финал Симфонии был создан гораздо раньше — приблизительно за 9 месяцев до даты, проставленной в Указателе, то есть в самом конце зимы или в начале весны 1786 года, когда шла работа над «Свадьбой Фигаро»[b]. Почему Моцарт начал писать Симфонию с конца?

Предположительно ход событий таков. Первоначально Моцарт планировал просто переделать свою раннюю, «Парижскую» симфонию (1778), дописав к ней новый финал. Не исключено, что исполнить этот ее вариант он хотел в каком-нибудь пасхальном концерте. Иными словами, отнесся к ней как к произведению сугубо окказиональному и проходному, для чего в период интенсивной работы над «Свадьбой» казалось вполне достаточным переработать и обновить старое парижское сочинение. К слову сказать, финал «Пражской» действительно имеет со своим французским предшественником очевидное родство. Помимо общей тональности О-биг и двудольного метра

— тихое, нетипичное для симфонического финала начало и сходная по мелодическому контуру первая фраза. Однако в дальнейшем композитор отказался от первоначальной затеи[0]. Он добавил к финалу две новые части. Почему? Какие-либо — даже косвенные — намеки в имеющихся документах отсутствуют. Но к ответу может приблизить сама «Пражская» и то, как она относится к предшествующему симфоническому опыту Моцарта.

Так же как «Парижская», «Линцская», да и все поздние, это «большая» симфония — и из-за оркестрового состава (с трубами и литаврами), и из-за размера. Первые части этих опусов практически на треть превышают, например, начальное A11e§го A-биг'ной Симфонии КУ 201/186a (1774), одной из вершин моцартовской инструментальной музыки зальцбургского периода, и приближаются по протяженности к первым частям триады симфоний 1788 года. Однако между шестью монументальными опусами существуют различия. В «Пражской» — как и в «Парижской», но в отличие от всех остальных поздних симфоний — всего три части, то есть оба цикла выполнены не по венскому, а по итальянскому образцу[1]. Другие различия касаются, прежде всего, композиционной техники, которая, в свою очередь, в той или иной степени зависела от изменений моцартовского отношения к самому жанру.

Париж впервые дал Моцарту возможность работать с первоклассным оркестром, открывшим перед ним совершенно новые в сравнении с Зальцбургом возможности. В Линце и, тем более, в Вене, где исполнялась Симфония КУ 425, оркестровые силы были не менее внушительными. Наверное, поэтому

а *2ш\аж.* Р. 412.

Ь *Тузоп.* Р. 21. Финал «Пражской» симфонии записан на той же бумаге, что последние два

акта оперы.

с 1Ыс1. Р. 22. В 1978 г. на аукционе «Сотби» был продан автограф партии трубы-кларино из

«Парижской» симфонии, записанный на бумаге, которой Моцарт пользовался в Вене в конце 1786 г. По мнению Тайсона, это может означать, что еше в конце 1786-го Моцарт рассчитывал исполнять раннюю симфонию либо в Вене, либо в Праге, для чего и восстановил утерянную по каким-то причинам партию.

б Эйнштейн считает причиной появления «симфонии без менуэта» то. что «в суще

ствующих трех частях композитор сказал все, что можно и нужно было сказать». См.: *Эйнштейн.* С. 228. Заметим, что трехчастные симфонии в то время встречались и у других

венских композиторов, например у Кожелуха.

ь

камерная в своей основе концепция зальцбургских симфоний здесь сменилась более масштабной. По крайней мере, в оркестровой технике обеих симфоний немало общего. Это и прекрасно сбалансированные 1иШ — то в виде могучих унисонов, напоминающих о приеме, типичном для Глюка, то в виде блестящих праздничных отыгрышей или резких аккордов-акцентов всего оркестра. Это и яркие контрасты шШ и более разреженной фактуры, функциональная дифференциация групп оркестра и постоянный обмен этими функциями (мелодический голос, контрапункт к нему, фигурационный аккомпанемент, педаль и проч.). Это и оркестровое варьирование, разнообразные дублировки струнных и духовых, придающие мелодическим фразам различные оттенки. При том, что в «Парижской» Моцарт опирался на итальянские образцы и симфонии Кристиана Баха, а в «Линцской», скорее, на опыт Йозефа Гайдна, в обеих слышны отголоски симфонии как символической вступительной «фанфары». В первых частях и финалах рельефные темы вздымаются небольшими островками над потоком шумных и энергичных пассажей и гамм, тех «организованных шумов», о которых уже шла речь в нашей книге[3]. «Парижская» и «Линцская» симфонии, при всей отточенности композиции, — это, прежде всего, эффектные оркестровые пьесы «орнаментального» характера. И Моцарта, если судить по его письмам к отцу из Парижа, эта сторона композиции чрезвычайно заботила.

Что же произошло в 1786-м? «Пражская» обозначила принципиально новый шаг в эволюции симфонии у Моцарта и, может быть, жанра в целом. От «Парижской» ее отделяют восемь лет, от «Линцской» — три. Для симфонии у Моцарта эти годы нельзя назвать особо плодотворными. После «Линцской» вообще наступило молчание, если не считать увертюр к «Директору театра» и «Свадьбе Фигаро». Тем не менее техника композиции и оркестровки в «Пражской» радикально иная, чем в предыдущих больших симфониях.

Прежде всего, она поражает обилием музыкальных идей, событиями насыщены все стадии композиции. Тематическая плотность чрезвычайно высока как по горизонтали, когда слух едва успевает следить за появлением новых мотивов и их видоизменениями, так и по вертикали, где самостоятельные, значимые мотивы и фразы наслаиваются друг на друга, создавая сложнейшую политемати-ческую фактуру. Самый яркий пример нового симфонического стиля — гениальная главная партия первой части. То, что начиналось как мелодия, оказывается

фоном, а из скромной фоновой пульсации первых скрипок вырывается мелодия, похожая на тему увертюры к «Волшебной флейте», потом к этому сочетанию гобой добавляет новый контрапункт. Монохромное звучание струнных сменяется бодрым отыгрышем *Нагтотетиык,* а виртуозная фигурка превращается в звено ученой канонической секвенции. И все это на протяжении каких-то трех десятков тактов. Такого изобилия идей моцартовская симфония раньше не знала. В А11е§го «Пражской» лишь шумные предыкты напоминают о прежней концепции оживленной симфонии-увертюры. Не было у Моцарта ранее и такой тематически и полифонически насыщенной разработки, как здесь. Не случайно, по-видимому, он заранее тщательно опробовал контрапунктические соединения[6].

Яркие тематические контрасты — то, что придает масштаб выражению и во второй части. Песенная главная тема с ее секстовым удвоением в ме-

См. с. 190—191 наст. изл.

Эти наброски, ксчастью, сохранились. См.: 1ˆMA IV, \% 11, Вб. 8. 8. 122—125.

Г-

©

ПРИДВОРНЫЙ КАММЕК-КОМР081ТЕ11К, ИЛИ СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК ПОНЕВОЛЕ */ Казус трех последних симфоний*

О

«

н

о

V

О

о

«

н

лодии, тоническим органным пунктом и традиционной для такого рода тем тональностью О-биг — одна из самых чистых и светлых пасторалей, сочиненных Моцартом. Во второй ее части-припеве наивная кантилена сменяется короткими скерцозными массаГо струнных в унисон, которые тут же с легкостью превращаются в каноническую имитацию, впрочем не нарушающую идиллической картины. Совершенно иной мир открывается в связующей партии — мир высокой патетики с ее многократно опробованными в оперных ариях атрибутами, той патетики, которая, тем не менее, в самой опере зепа редко когда уживалась рядом с аркадскими «пейзажами». А именно в эту пасторальную сферу возвращает беззаботная побочная тема.

Величественные жесты, смутившие покой экспозиции, не прошли бесследно, задав меланхолический тон разработке. Пасторальная песня в миноре лишается изрядной доли своей «природной» простоты, а скерцозные мотивы, утолщенные аккордами деревянных духовых на фоне патетичных репетиций вторых скрипок и альтов, утрачивают шутливость. Границы музыкального мира, вместившие в первой части «Пражской» едва ли не все известные моцартовскому времени образные сферы, и здесь, в АпёапГе, остались столь же широки, хотя и приобрели более лирический характер.

Пожалуй, только тематизм финала сравнительно более однороден — конечно, если мерить моцартовскими мерками; но и здесь в вихревую буффонную скороговорку порой проникают героические жесты и патетические возгласы. Наверное, Эйнштейн все же переусердствовал в определении образного подтекста этой в обшем-то веселой и радостной части, заметив, что «понятие красоты здесь неотделимо от понятия смерти»[3], но то, что эта музыка вовсе не является просто симфоническим двойником буффонных оперных финалов, — очевидно.

Оркестровая техника в «Пражской» тоже совсем другая, чем ранее. Впервые в моцартовских симфониях духовые по своему значению фактически паритетны струнным. Десять инструментов (по паре флейт, гобоев, фаготов, валторн и труб) выполняют те же функции, что и струнные: они обеспечивают гармоническую полноту ГиШ на разных этажах фактуры, играют важную роль в тематическом развитии и полифонической работе, само звучание *Нагтометияк* — то совместное, то в разных комбинациях партий — создает яркую характерную краску. В финале сопоставление ансамбля струнных, духовых и смешанного «хора» становится одним из важных композиционных принципов, причем духовые в своеобразном соревновании лидируют[1']. Оркестровое письмо в «Пражской» чрезвычайно дифференцированно и разнообразно. В медленном вступлении, например, первые десять тактов содержат по крайней мере четыре тематические идеи и шесть различных тембровых сочетаний: унисоны ШИ**1**, роскошно раскинувшийся аккордовый мотив всех инструментов, охвативший три с половиной октавы, антифонные аккорды-переклички струнных и духовых, мелодия скрипок с аккомпанементом сперва струнных, а затем и духовых.

Совершенно ясно, что тематическое разнообразие, оркестровая роскошь партитуры «Пражской» не были подготовлены у Моцарта каким-то плавным эволюционным движением в жанре симфонии. Напротив, речь должна идти о качественном скачке. Симфония КУ 504 стала естественным

следствием того

а *Эйнштейн.* С. 229.

Ь Струнные без духовых звучат в 51 такте, а духовые без струнных — в 67!

00

о

1/1 опыта, который Моцарт получил ко времени ее создания в жанре клавирного концерта, прежде всего в его экспериментальных опусах 1784 года, где духовые стали играть принципиально важную роль, а также больших симфонических концертов 1785—1786 годов. Становление нового симфонического стиля — мы должны еще раз подтвердить вывод, сделанный в главе, посвященной клавирным концертам, — происходило не на поле симфонии, а в сфере концерта. Именно там новаторство Моцарта было наиболее очевидным. В «Пражской» новая манера стала достоянием жанра симфонии, коренным образом изменив его внутреннее содержание. Именно этим, по-видимому, и было обусловлено решение Моцарта к финалу, сочиненному, как оказалось, в этой совершенно новой манере, дописать достойные его остальные части. В «Пражской» жанр симфонии приобрел не только значительный временной размах, как в «Парижской» и «Линцской», но и монументальную композиционную концепцию, — тенденция, которая будет развита в знаменитой триаде симфоний 1988 года.

Эта триада ставит перед исследователями множество вопросов. Первый из них — отсутствие четких сведений о том, с какой целью эти симфонии были сочинены. Такая фигура умолчания по меньшей мере удивительна, так как практически обо всех более ранних симфониях Моцарта такие данные имеются. На протяжении всего XIX столетия считалось, что композитору ни разу не довелось их услышать. Если же учесть, что все три были написаны за очень короткий срок — менее двух месяцев[3], то вырисовывается чрезвычайно близкий романтическому веку образ художника, создавшего исключительные шедевры в порыве стихийно нахлынувшего творческого вдохновения, повинуясь его непреодолимой силе и не задумываясь о дальнейшей судьбе своих произведений. Ну а, как казалось, полная невостребованность этих великих опусов лишний раз свидетельствовала в пользу статуса гения, непонятого и недооцененного своим временем.

Так ли это? Полвека назад Роббинс Лэндон высказался по данному поводу совершенно однозначно: мнение о том, что симфонии при жизни Моцарта никогда не исполнялись, неверно[ь]. Если Аберт и Эйнштейн осторожно предполагали, что симфонии могли быть задуманы для академий лета 1788-го или зимы 1789 года, то Роббинс Лэндон совершенно уверен, что отсутствие точных сведений — не основание для сомнений. Трудно представить, что Моцарт не исполнил эти симфонии в Вене или во время своего немецких вояжей 1789—1790 годов[0]. Есть немало косвенных свидетельств, подтверждающих такой вывод. 15 октября во Франкфурте, как было анонсировано в концертной программе, прозвучала «новая большая симфония господина Моцарта»[1']. «Новой» к тому времени вряд ли можно было назвать «Пражскую», скорее всего, речь шла о какой-то из симфоний 1788 года. Еще один факт — объявление о концертах *Топкйтйег-Зос 'ьеШ* в Бург-театре 16 и 17 апреля 1791-го, которыми дирижировал Сальери. В нем также упомянута «большая симфония, сочиненная Моцартом», открывающая программу. Именно для этого концерта, по-видимому, и была сделана редакция §-шо11'ной Симфонии — в ней добавлены кларнеты и, соответственно, изменена партия гобоев. Известно, что оркестр *Топкйп$11ег-8оаеШчот* рассчитывать на пару велико-

а Симфония Е$-<1иг в моцартовском Указателе датирована 26 июня, §-то11 — 25 июля,

С-ёиг— 10 августа.

Ь *КоЬЫпз Ьапйоп Н.* С. \Ьпуоп // ЫМА IV, 11, В<1. 9. 5. VII.

с 1Ък1. См. также *Аберт* II, 2. С. 125; *Эйнштейн.* С. 230; *ОешзсНОок.* 5. 281.

<1 *1)еШ5сИОок.* 5. 329.
о
о
=:
о
со
ш
X
О
С
х
х
*
о
X
=х
3
X
1=1
о
иэ
О
со
и
х
=;
ос
X
ш
{—
ОЛ
О
о.
2
О
оС
ш
2
<
да
X
о.
О
со

е*
Х
а.
С
О
И
н
о
а
О
И
н

лепный кларнетистов, братьев Антона и Иоганна Штадлеров. К слову сказать, прижизненные рукописные копии партий КУ 543, 550 и 551 тоже свидетельствуют о возможных исполнениях[3]. Иными словами, Моцарт в случае с симфониями 1788 года вряд ли изменил своему обычному разумному утилитаризму: писать произведение, только имея в виду его реальное использование.

Еще одной побудительной причиной, кроме концертов, могла быть издательская перспектива. Симфонии начали публиковать с конца 1760-х в Париже (Шевалье, Веньер, Зибер), Амстердаме (Гуммель), Берлине и Лондоне (Форстер), в 1780-е — в Вене (Артариа, Торичелла, Хоффмайстер, Кожелух). Распространялись и печатные издания, и рукописные копии, которые в то время стоили дешевле. Понравившиеся произведения (так было, например, со многими опусами Гайдна) тут же публиковали в самых разнообразных переложениях — для фортепиано в две и четыре руки, для скрипки и фортепиано, струнного квартета и даже для голоса и фортепиано[11]. За два года до появления моцартовской триады Гайдн написал шесть «Парижских» симфоний (№ 82—87). Моцарт мог ознакомиться с ними во время визита Гайдна в Вену на Рождество

1786 года и практически наверняка изучал в 1787-м, когда они были опубликованы у Артариа. Издатель расположил их в порядке, который сохраняется до сегодняшнего дня: ш С, §, Ек, В, Б, А, хотя сам Гайдн первоначально предполагал иной. Так или иначе, но тональности симфоний Моцарта 1788 года совпадают с первыми тремя гайдновскими — Ек, § и С. Причем, как и у Гайдна, Ек-биг'ная имеет медленное вступление, а С-йиг'ная и §-то1Гная — нет. Не исключено, что Моцарт мог задумать некую парную серию к симфониям почитаемого им друга, подобно тому как дважды сочинял ответные серии струнных квартетов. В том же

1787 году опубликовал в собственном издательстве три свои

симфонии и Кожелух (в том числе и известную §-то1Гную), которые пользовались спросом. Хотя к тому времени Моцарту удалось издать только несколько своих симфоний, прежде всего «Парижскую» (у Зибера) и «Хаффнер» (у Артарии), он вполне мог рассчитывать на успех. Очень вероятно, что и он, по обычаю своего времени, намеревался выпустить серию из трех или шести произведений[0].

Можно ли считать последние моцартовские симфонии циклом? С одной стороны, вряд ли стоит усматривать в любой серии произведений XVIII века некий единый замысел. Но то, что они были написаны в очень сжатое время, а также имеют определенное стилевое сходство, свидетельствует о многом. Так же, как позднее «Лондонские» симфонии Гайдна, моцартовские симфонии 1788 года — это своеобразная *шта зиттагит* инструментальной музыки XVIII века, как точно подметил Роббинс Лэндон, — это взгляд на Моцарта-композитора как бы с высоты птичьего полета[11].

Триада последних симфоний Моцарта разительно отличается от тех произведений, которые могли послужить ему «трамплином» или образ-

а 1ЬШ. 5. 344.

Ь *ЯтсИег Ь.* .1о$ерН Науёп ипё зете 2еП. 5. 309—310.

с Симфонии, как и квартеты, в то время издавались в виде партий, печатать партитуры

начали только в 1800-е гг. Рекламируя первое издание партитуры моцартовского «Юпитера» (1828) издательство Брейткопфа и Гертеля подчеркивало, что «еще 25 лет назад не было такой прекрасной возможности для изучения симфоний и квартетов, как теперь». См.: *Кип%е 5.* МогаП. 1ирйег-5тГоте // Ме1з1епА·егке дег Ми$Пс. НГ. 50. МйпсНеп, 1988.

8. 132-133.

с1 *ЯоЬЬтз ЬапАоп Н. С.* МогаП. ТЬе Оо1ёеп Уеагз. 198.

цом. В том числе и самая «гайдновская» из них — Ев-биг'ная. При сравнении с двумя остальными ее часто оценивали как более скромную[2]. Впрочем, иногда называли и «моцартовской *Егока»* (Кречмар), и «романтической» (Аберт)[ь]. В ней действительно многое напоминает о Гайдне. Помимо медленного вступления — тихое камерное начало главной партии первой части, сменяемое шумными туттийными отыгрышами. Этот тематический сценарий типичен для большинства симфоний с медленными вступлениями, — например, для той же «Пражской». У Гайдна в основе композиции первой части его Ев-бит'ной симфонии (из парижской серии) лежит именно этот фактурно-динамический

прием: песенные мелодии чередуются с бодрыми отыгрышами, энергичными аккордовыми отбивками и типичными симфоническими «шумами» в связках. Если учесть, что А11е§го однотемно, то, пожалуй, главный пуант, который с обычным остроумием припас для парижан Гайдн, это звучание побочной темы у квартета деревянных духовых — двух гобоев и двух фаготов (только в третьем такте к ним присоединяются струнные). Да еще, пожалуй, ложная реприза в разработке — вот и все основные события в энергичном и жизнерадостном А11е§го.

Композицию в первой части моцартовской Симфонии тоже формируют контрастные сопоставления. Но заключаются они отнюдь не просто в чередовании напевных мелодий и тутгийных отыгрышей, как у Гайдна. Уже во вступлении Моцарт заявляет о масштабе высказывания: торжественная триумфальная поступь марша 1иШ кажется типичной увертюрной фанфарой только на первый взгляд. За величественным порталом открывается другое измерение — смятенные моцартовские синкопы, выдержанные аккорды духовых на фоне тихого рокота литавр, неостановимое биение пунктирного ритма, «струи» и «всполохи» нисходящих и восходящих гамм, таинственные вопрошания в конце — все это не темы, и даже не более-менее тематически оформленные фразы или мотивы, а некие первоэлементы музыки, ее первоначальный, еще не вполне сложившийся материал. После такого вступления начало А11е§го поражает гораздо более сильно, чем в каком-либо другом случае. Главная тема — поэтичнейший лендлер, великолепная дышащая кантилена, которая пришла даже не из мира оперы, а, казалось бы, прямо из бытовой песни, приватной, согретой теплым личным чувством. Не утонченная и изысканная лирика, но простота и наивная грация господствуют и в побочной партии, где связь с пленэрной музыкой серенад и дивертисментов еще более ощутима. Она и начинается как бы с припева, в котором на фоне тонического органного пункта (в В-бит) сперва звучат отыгрыши струнных и деревянных духовых, а потом и вовсе — чистейшая *Нагтотетиык* и, наконец, — сам напев, обыгрывающий золотой ход валторн вполне в духе общего пасторального настроения. Достаточно сравнить главную тему с той, которая, скорее всего, могла служить ее прототипом, чтобы почувствовать природу этой грации. Речь идет о Симфонии Михаэля Гайдна Ев-биг (Вена, 1777), которую Моцарт, как считается, знал: обе ее основные темы несомненно имеют общность с моцартовскими[0] (Примеры 92 *а-г):*

а Впечатляющий перечень источников, в которых такое мнение в той или иной форме присутствует, приведен Заславом. См.: *2,а$1ау/*. Р. 433.

Ь *Аберт* II, 2. С. 130—131.

с На это указывает Заслав (вслед за автором предисловия к изданию Симфонии) и приводит нотные примеры. См. *2аз1ам*>. Р. 402—408.

ип
имфоний
о
ш
=;
о
т
ш
X
О
С
X
X
X
*
о
>>
X
в
2
X
=*
о
ю
о
со
и
х
=?
X
СО
Э
и
н
С/З
О
о.
2

О
и
со
ш
<
=х
2
Х
о.
с
со
е*
Х
о-
С
О
Х
н
о
<и
Он
о
Х
н



Р



М. Гайдн. Симфония E$-4иг

92г [АНеˆго $р!П(о$о]



Главное отличие моцартовской темы — ее совершенно необычная темброво-синтаксическая структура. Ни разу «песенное А11е§го» у Кристиана Баха или у братьев Гайднов не начиналось с переклички-имитации скрипок и духовых. Валторны, фаготы, кларнеты и, наконец, флейты вставляют свои небольшие реплики в мелодию, спетую скрипками, создавая гибкий и красочный диалог «в лицах».

Этой земной, весенней, теплой лирике противопоставлены образы совсем иного рода. Они, наверное, и позволили Кречмару усмотреть в Симфонии некое подобие бетховенской «Героической». Это — мир рыцарственного величия, блеска и горделивой воли. В дело пошел весь основной материал вступления — и торжественнее пунктиры, и гаммы, и тремоло, образовав в экспозиции две сияющие кульминации (т. 54—90 и 119-142). Обычно мало кто замечает, что резкий контраст содержится уже внутри самой главной партии: мощный «рык» ШШ буквально сметает тихую идиллию начальной темы, но при

этом составляет с нею единую двухчастную форму, то есть звучит на месте обычного припева. Как и вторая кульминация (в побочной партии), он тематически ярок и ни в малейшей степени не напоминает обычные шумные «овации» отыгрышей, которыми и моцартовские современники, и ранее он сам охотно оснащали связующие и заключительные партии сонаты. Такты, где в Симфонии господствует фигурационная «беготня», можно пересчитать по пальцам.

Вторая часть продолжает идею контрастного сопряжения тем: рефрен рондо — сдержанный марш, эпизоды — взволнованные патетические жесты, атрибут возвышенного героического образа. Даже в менуэте еще присутствует отсвет этой коллизии. Если первое предложение темы выдержано вполне в духе гайдновских нарочито угловатых «народных» танцев, то второе — совершенно иной, мягкий и напевный «женский» образ, как будто бы случайно «залетевший» в менуэт из трио. Двухтемный, по своей сути, менуэт — случай крайне редкий, если не исключительный. И конечно, он развивает общую драматическую коллизию, которая находит разрешение в финале.

Это, пожалуй, самая однородная в тематическом отношении заключительная часть в моцартовских симфониях, она как будто бы вся соткана из разнообразных вариантов начального мотива, обыгранных с присущим Моцарту остроумием. В этом отношении с нею может поспорить разве что финал клавир-ной Сонаты КУ 576 Э-йиг. Ек-биг'ная Симфония — это, пожалуй, первый из его оркестровых опусов, в котором цикл в драматургическом отношении организован как единое целое. Пропасть между двумя контрастными сферами, разделяющая те-матизм первой части, постепенно уменьшается, в финале исчезая совсем, каждый шаг, каждая часть на этом пути имеет не только самостоятельное значение, но приобретает смысл как звено неразрывной цепи, общего поступательного движения. КУ 543 — новый этап в эволюции моцартовского симфонического стиля: в ней симфония в полной мере обрела ту концепционную целостность, которая станет впоследствии нормой для лучших произведений, написанных в этом жанре.

Вряд ли какому-либо другому моцартовскому произведению уделено столь же много внимания исполнителями, меломанами и критиками, как §-шо11'ной Симфонии. С одной стороны, причина лежит на поверхности: это — едва ли не самое совершенное и широко известное творение моцартовского гения, которое одинаково легко находит путь к сердцам и «любителей», и «знатоков». Но есть и более глубинная причина ее популярности. Именно в этой Симфонии публика часто усматривает самые яркие

подтверждения мифа о художнике, отвергнутом обществом, несчастном в любви, переживающем один удар судьбы за другим. Отголосок такого восприятия, когда эта Симфония, как, впрочем, и некоторые другие минорные опусы Моцарта, поставлена в прямую зависимость от жизненных обстоятельств, можно найти не только в расхожей

го
•З
З
З
<З
-О*
§
ш
О
со
ш
Х
О
с
Х
Х
Х
о
>.
Х
>**х**
З
Х
е*
О
ш
О
со
и
=;
х
ас
х
ш
н
сл
О
й.

2
О
Ой
<
>Х
3
Х
Ом
О
со
=1
Х
а.
С
О
Х
н
о
«и
&
Он
о
Х
н

беллетристике, но и в новейшей научной литературе. Так, даже Роббинс Лондон, один из самых объективных и не склонных к дешевым сентиментам исследователей моцартовского творчества, оценивает Симфонию КУ 550 и §-то1Гный же Струнный квинтет КУ 516 (май 1787) как «самое личное из всего, написанного Моцартом», считая Квинтет "зеркалом" моцартовской личной трагедии, трагедии «гения, непонятого современниками и вынужденного влезть в долги»[3]. Здесь не место возвращаться к анализу фактов биографии, приводя все «за» и «против». Вопрос гораздо более принципиальный: можно ли вообще минорные, «пассионарные» опусы Моцарта считать прямым отражением горестных событий его жизни или настроений, ими вызванных? Или, напротив, мажорные — радостных? Нам кажется, что тут нет другого ответа, кроме отрицательного. Можно, наверное, говорить о разнообразии художественных проявлений, выражавших гибкость и подвижность психики Моцарта, богатство его натуры. Но, как уже неоднократно отмечалось, его вдохновение воспламеняли в первую очередь не какие-либо жизненные события — печальные или радостные, — а импульсы другого рода, исходящие из сферы

самого музыкального искусства. Струнный квинтет §-то11 эстетически совершенен: столь смятенна и трепетна его первая часть и небесно-прекрасна вторая, столь пронзительно траурное медленное вступление к финалу, а он сам так весел и радостен — словно свет после сумеречных бездн, — что какие-либо биографические параллели кажутся неуместными. Особенно примитивно и даже кощунственно звучат словесные пассажи о печали композитора из-за «нечутких венцев, не ценивших его» или тем паче о финансовых неурядицах и долгах. Моцартовские шедевры росли не «из такого сора». Слишком гениальна эта музыка, чтобы попасть в разряд обычного лирического дневника. Абсолютно прав Аберт и в отношении Симфонии §-то11: она ведет свое происхождение от «иной, более возвышенной действительности, чем будничная повседневность, и потрясает глубже, чем эта последняя»[5].

Эту симфонию романтики считали, пожалуй, самой родственной своему мироощущению. Конечно, не в последнюю очередь из-за «всеобщера-спространившейся тяги к минору»[c]. Впрочем, она далеко не единственная из написанных в этой тональности в моцартовское время и, конечно, не единственная минорная. Каталог, насчитывающий 16 558 произведений этого жанра в XVIII веке, содержит сведения о 205 §-то1Гных симфониях. Кроме уже упомянутых Гайдна и Кожелуха, приведены имена большого числа итальянцев, а из австронемецких композиторов — Кристиана Баха, Вагензайля, Ваньхаля, Диттерсдор-фа, Эберлина, Гассмана и целого ряда других[5]. Можно вспомнить и о так называемой «малой» §-шо1Гной Симфонии самого Моцарта (1773). Но КУ 550 занимает совершенно исключительное положение. Сегодня, когда она — одна из самых исполняемых и популярных произведений мирового симфонического репертуара, когда она настолько «на слуху», что, казалось бы, известна до последней ноты, непросто представить степень ее новизны для моцартовского времени. Тем не менее разительный контраст обнаруживается уже при сравнении с теми симфониями, которые непосредственно ей предшествовали — Гайдна и Кожелуха.

а *ЯоЬЬтз Ьапбоп Н.* С. Могап. ТЪе §о1ёеп уеагъ. Р. 193.

Ь *Аберт* II, 2. С. 126.

с Письмо К. Ф. Цельтера к Гёте от 2 мая 1808 г. Цит. по: Музыкальная эстетика Австрии

и Германии XIXвека. Т. 1. М., 1981. С.239.

с! *ЬаЯие* У. А Са1а1овие оГ 181Ь-сепШгу 5утрЬоте$. \Ы 1. ТпсИапа ишуегзйу Рге58, 1988.

Состав инструментов роднит моцартовскую Симфонию с

гайднов-ской: кроме струнных — флейта, по паре гобоев, фаготов и валторн (в первой редакции). Выбор строев у валторн, напротив, аналогичен решению Кожелуха: одна *m O* и одна *m B,* что давало возможность свободнее обращаться с опорными звуками основной тональности (у Гайдна обе валторны *m O).* Однако только медленная часть у Моцарта дает основание говорить о какой-то оглядке на чужое решение, да и то, как обычно, лишь в отдельных интонационных деталях: АпйатНе у Гайдна тоже открывает тихая пульсация восьмых на *ми-бемоле.* По-видимому, Моцарту запала в душу благородная простота гайдновской темы[3]. Однако в остальном он абсолютно оригинален, далеко отходя от образца. В его АпбапГе нет наивной прелести, присущей этой части у Гайдна, не нашлось места и остроумным оркестровым эффектам, и легкомысленным танцевальным отыгрышам.

Обычно главной темой АпбагИе была мелодия в духе лирической арии, или канцоны, которую поют скрипки. Именно так в «Линцской», «Пражской» и Ев-ёиг'ной симфониях самого Моцарта. Эти темы закруглены, замкнуты, в их структуре и синтаксисе ощущаются ясные черты песенного прообраза. Главная тема Апбапсе §-то1Гной симфонии иная, она рождается как бы исподволь, из реплик сперва альта, потом второй и, наконец, первой скрипок, отбивающих мерный пульс неторопливого танца, из плетения голосов, только в четвертом такте приобретающих черты рельефной темы. Такого начала нет ни в одной из медленных частей классических симфоний. Мотивы, напоминающие то церемонные поклоны, то речевые возгласы или выразительные жесты, во втором предложении обрастают подголосками, распевными кантиленными фразами и «порхающими» фигурками. Ее фактура напоминает скорее об ансамблевом, чем о симфоническом письме. Сама тема многомерна, ее жанровые горизонты невероятно широки. Вместе с тем в этом АпбапСе, в отличие от других медленных частей больших симфоний Моцарта, какие-либо существенные контрасты отсутствуют. Напротив, все развитие в сонатной форме направлено на показ разных оттенков начального образа, его богатых граней, чему во многом способствует изощренная, чрезвычайно дифференцированная оркестровка. На протяжении всего АпёапГе сохранено ощущение внутренней сосредоточенности.

Еще оригинальнее решены остальные три части. Какими были §-то1Гные начальные А11е§п у моцартовских предшественников и современников? Чаще всего это шумная энергичная музыка, с ярко выраженным *ргетгег соцр б'агсИеГ*

(первый удар смычка). В таких А11е§п бушевали бури, напоминающие об излюбленных виртуозных ариях-аллегориях, в которых морской шторм или грозовая буря уподоблялись стихии человеческой страсти. Тремоло струнных, острые аккордовые акценты, тираты, потоки ниспадающих гамм, подобные молниям зигзаги арпеджио, нервные пунктирные и синкопированные ритмы — все это особый патетический вариант типичных для симфоний фактурных «шумов». Именно в таком ключе целиком выдержаны части других §-шо11'ных симфоний: первая и финал у Кожелуха, первые у Моцарта и Кристиана Баха, финал в ранней гайдновской (ок. 1765). Правда, Гайдн к середине 1780-х утратил

а Гайдн в свою очередь «подслушал» у Моцарта выразительный фактурно-мелодический

прием — легкие секундовые вздохи, разделенные паузами и складывающиеся в нисходящие мелодические ходы. Ср. Ез-диг'ную арию Гайдна из «Времен года» *ЕгЫкке ЫегЬе1опе1 МепзсН* (т. 14 и далее) и вторую часть симфонии Моцарта, тоже написанную в Е§-диг, (т. 29 и далее).

остроту переживания «штюрмерских» настроений: в §-шо1Гной Симфонии из парижского цикла топос «бури» охватывает у него только главную и связующую партию первой части. В побочной же его сменяет очаровательная «птичья» тема с острыми форшлагами у скрипок и забавным контрапунктом гобоя соло, «долбящего» $1ассаЮ один звук. Закрепившееся за Симфонией название «Курица» произошло наверняка из-за этой темы. Излишне, наверное, добавлять, что первая часть в этом случае заканчивается у Гайдна не в миноре, а в мажоре (О-йиг), как, впрочем, и вся симфония — мажорным танцевальным финалом.

Моцартовское А11е§го из КУ 550 на этом фоне поражает с первых же звуков. Нет и намека на *ргетгег соир с1'агске(.* Но еще более поразительна первая тема[3]. Она не имеет ничего общего с бурными оперными и симфоническими шумами. Ее мелодия, одна из самых экспрессивных в инструментальной музыке, стала своеобразной эмблемой моцартовской лирики. Интерпретация ее интонационного и жанрового своеобразия снова отсылает к опере. Тональность §-то11, мотив вздоха, остинатная повторность одной и той же фигуры в мелодии и сопровождении, прием заполнения скачка и преобладание нисходящего движения — вот те черты, что отметила Конен, говоря о близости этой темы оперным ариям *1атеп1о*[ь]. Верна ли эта аналогия? И да, и нет. Тональность моцартовской Симфонии действительно та же, что и во многих скорбных ариях в итальянской (и не только) опере. Да и ряд перечисленных приемов весьма типичен, правда, скорее для

воплощения аффекта *1amen(o* в конце XVII — первой четверти XVIII века. Однако новые арии-*1amen1o,* утвердившиеся на оперной сцене позже, с рождением неаполитанской оперы кепа в 1720-е, — иные. В них чувствительные мотивы-вздохи, мягкие опевания, часто осложненные хроматизмами, сочетаются с выразительностью и остротой декламационных интонаций в их патетическом варианте. Можно сказать, что классическое неаполитанское *1amen(o* — это всегда еще и ария *раНаШе*, чья синтаксически дробная, расчлененная паузами мелодия имеет сходство с речитативными оборотами. Именно такие *1amenИ* писал и сам Моцарт — в «Идоменее» (ария Илии *Райге, %егтат, асШю),* в «Похищении из сераля» (ария Констанцы *Тгаип§кеИ у/ агй т1г тмт Ьо$е)* и позднее, в «Волшебной флейте» (первая часть арии Царицы Ночи *2ит ЬеШеп Ьт* /ей *атегкоген,* ария Памины *Аск,* /ей/*йкРз).*

Конечно, у первой части моцартовской §-шо1Гной симфонии с этими ариями есть точки соприкосновения, но есть и принципиальное отличие — темп. Традиционные оперные *1amenП,* в том числе и моцартовские, практически никогда не были быстрыми, они всегда написаны в умеренных темпах — Апйап/е, АпбапГе соп шо1о; даже знаменитое полукомедийное *IateШо* Барбарины Т'йо *регс1и1а... те тезскта* тоже — Апс1аШе. Первая часть Симфонии §-шо11, напротив, имеет очень быстрый темп — А11е§го шойо, причем, что существенно, а11а Ьгеуе: это самое быстрое начальное А11е§го среди всех симфоний Моцарта[с]! Темп для XVIII века был одним из важнейших средств воплощения аффекта — не слу-

а Пожалуй, только главная тема в первой части симфонии Ваньхаля §-шо!1 (написана

в 1767—1768 гг., опубликована в 1774-м) в какой-то степени по характеру напоминает моцартовскую, но в ней нет той мелодической оформленности, что у Моцарта.

Ь *Конен В.* Театр и симфония. М., 1975. С. 147.

с В 1823 г. Гуммель опубликовал переложения шести симфоний Моцарта для фортепиано, проставив указания метронома, в том числе: «Линцкая* о = 84, «Пражская» с = 88,

в КУ 534 4 = 58, в ё-тоН-ной о = 108, в «Юпитере» о = 96.

ь

чайно Арнонкур посвятил специальную статью темповым градациям моцартов-ских Апёагйе и А11е§го. По мнению дирижера, первая часть Симфонии XV 550 должна играться быстрее, чем ее финал, пульсация восьмыми в первой части недопустима. В крошечном вступлении «басы и альты образуют взволнованнодрожащий §-то1Гный аккорд, который словно бы

парит в воздухе еще до начала самой части»[8], что требует очень быстрого темпа.

Летящие апподжиатуры-задержания, в отличие от образцовых мотивов вздоха, утрачивают типичную хореическую природу, приобретая совершенно противоположную — ямбическую или, если уж быть совсем точным, анапестическую, то есть они устремлены к сильной доле. От речевой экспрессии оперного *1amen1o* практически не осталось следа. Вместо патетической декламации — захлебывающаяся от волнения речь. У Моцарта много других инструментальных тем, написанных в умеренно-скорых и медленных темпах, которые рождают более прямые ассоциации с этим типом арии (тот же Квартет й-тоП или §-то1Гный Квинтет). Здесь же, в первой части Симфонии §-то11, темп приводит к возникновению совершенно оригинального эмоционального наклонения.

Единственной оперной параллелью к начальной теме может служить ***N0/1*** да *рш, сот* дал, *сот/асао* Керубино — на это указывает и Арнонкурь. В ряду *атогот* она занимает такое же уникальное положение, как и сам паж в ряду оперных персонажей, — ему просто нет аналогий. Ария Керубино — самое быстрое *атогот* из тех, что можно обнаружить в итальянской опере. Темп А11е§го упасе придает любовному признанию юношескую горячность, которая «расплавляет» привычную для таких арий лирическую чувствительность. Изысканные детали, сентиментальная нега и утонченная грация — все сметено стремительным полетом фраз. В них главенствует все та же ямбическая устремленность мотивов. Обе темы — и арии Керубино, и §-то1Гной Симфонии — это совершенно особый род аффекта: лирическое *афаго.* Только в первом случае оно лучезарно, а во втором тревожно и смятенно.

Тон, заданный начальной темой, выдержан практически во всей части, хотя сила и динамика выражения изменяется. В разработке основная тема в сопровождении контрапунктов, звучащих наступательно и даже агрессивно, приобретает остроту и драматизм, начальный мотив в конце концов окончательно утрачивает ассоциации с оперным *1amen1o* и воспринимается как грозное скандирование. В первой части в целом практически отсутствуют построения, отданные общим формам движения и типическим фигурам. Тематическая концентрация в ней исключительно велика — еще один признак, подтверждающий ее особое положение среди §-то1Гных симфоний того времени. И конечно, достигнутая Моцартом в предшествующих больших симфониях композиционная целостность цикла здесь проявляется в полной мере. Причем дело, конечно, не ограничивается

очевидным сходством начальных тем первой части, менуэта и финала.

Менуэт здесь — самый нетанцевальный из всех моцартовских. Уже первый трехтактовый мотив, возникший не просто за счет не удвоения первого такта, а как бы из его «растяжения», разбивает надежду на привычные симметричные «квадраты». Все в нем необычно — и постоянная смена нечетной (по три) и четной (по два или четыре) группировки тактов, создающая ощущение

а *Арнонкур И.* Мысли об АпдаШе и АЛеˆго у Моцарта // *Арнонкур Н.* Мои современники:

Бах, Моцарт, Монтеверди. М., 2005. С. 128.

Там же.

г--

1Г)

ПРИДВОРНЫЙ КАММЕК-К0МР051ТЕ1)К, ИЛИ СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК ПОНЕВОЛЕ / *Казус трех последних симфоний*

О

«

н

о

Ф

Оч

О

«

н

метрической неустойчивости, и экспрессивные выкрики струнных, сопровождающие проведение темы у духовых, и, конечно, совершенно невероятная реприза, где каноническая секвенция на начальном обороте буквально разрушает тему, ввергая ее в хаос. Менуэт, который обычно переводил действие в более объективный, нередко игровой план, тут оказывается едва ли не центром драматической коллизии всего цикла. Такой же путь фактически проходит и основная тема финала. Ее экспозиция, казалось бы, настраивает на вполне привычный композиционный сюжет. Изложенная не просто в двухчастной форме, но и с буквально выписанными повторениями частей, с эффектным контрастом мотивов, она вполне могла бы служить началом какой-нибудь из форм рондо, пусть и минорного, но с явно выраженным танцевальным характером. Даже побочная тема в экспозиции этому сюжету в принципе не противоречит, она вполне подходит для рондо-сонаты. Однако в дальнейшем все развивается по совсем другому сценарию. Сонатная разработка не

оставляет камня на камне от танцевальности главной темы, пропуская ее через такую круговерть тонального и имитационного развития, которую редко встретишь даже в начальных А11е§п. И конечно, типична судьба мажорной побочной темы. Как и в первой части, в репризе она звучит в миноре, на нее ложится тень предрешенного конца. Причем в финале это преобразование приводит даже к более фатальному результату: типично-моцартовские хроматизмы, многозначительная II низкая ступень придает теме какое-то подчеркнуто обреченное звучание. Так что трагический итог финала — это развязка и всей коллизии Симфонии. В отличие от большинства произведений этого жанра, она рождена не противопоставлением-контрастом разных образов, но развитием и изменением одного.

Последняя Симфония из триады 1788 года, XV 551, получила название «Юпитер». По свидетельству сына Моцарта Франца Ксавера, оно закрепилось с легкой руки Иоганна Петера Саломона, лондонского импресарио[3]. Так или иначе, но впервые с этим подзаголовком Симфония появилась в программе концерта 1819 года в Эдинбурге и с ним же была издана в Лондоне в фортепианном переложении Клементи (1822)ь. В XIX веке ее также нередко называли «симфонией с фугой в последней части». Причем если прозвище «Юпитер», рождающее мифологические ассоциации, принадлежало англичанам, то о наличии в финале фуги предпочитали говорить немцы. Именно финал долгое время служил главным опознавательным знаком С-биг'ной симфонии в рецензиях, программках и афишах в Германии и Австрии. Впрочем, фушрованное изложение в последней части симфонии не было моцартовским изобретением. Как раз за полгода до этого, зимой 1788 года появились симфонии Михаэля Гайдна — *m E$* (2 января) и *m* С (19 февраля) с финалами такого рода. Правда, об образце в данном случае речь может идти едва ли — техника Моцарта в знаменитом финале «Юпитера» другая, чем у Гайдна: не в пример более сложная и изысканная.

Последняя моцартовская Симфония уникальна в той же степени, что и остальные из триады 1788 года. Пожалуй, сложно представить три произведения, которые столь бы радикально отличались друг от друга и при этом составляли серию. Даже у Моцарта это редкость, за исключением, пожалуй, его «Гайд-

а [А***Тo\еИо V. ип4М.)***Ете \Уа11ГаЬп ***гм***Могап. 5. 92.

Ь ***Кит.е $***. Могап. .7ир11ег-5тГоте // **Ме151епуегке** с!ег **Мимк. НГ.** 50. **МйпсЬеп:** \М1Не1т Ртк

Уег1а§, 1988. 5. 19. Куние упоминает также, что написанная в 1788 г. С-сйзг'ная Симфония № 90 Й. Гайдна тоже фигурировала

под названием «Юпитер».

00

1/Э

новских» квартетов. В 1780-е новизна и оригинальность для симфонии не были первостепенными качествами. Конечно, такая установка не исключала важной роли изобретения, пуанта, способного привлечь внимание, поразить, заинтересовать слушателя эффектной деталью. Однако превращение симфонии в целостную композицию — процесс, который наметился только в середине 1780-х и в котором Моцарту было отведено одно из главных, если не ключевое, место.

ПРИДВОРНЫЙ КАММЕК-К0МР051ТЕУК, ИЛИ СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК ПОНЕВОЛЕ / ***Казус трех последних симфоний***

Композиционная идея или, если воспользоваться понятием Моцар-та-отца,/?/о в «Юпитере», так же как в КУ 543 и 550, охватывает все четыре части. Она заключается во всеобъемлющей универсальности как качестве музыкального тематизма и способов его разработки. Количество и разнообразие собранных в симфонии «стилей», жанров, топосов, имевших хождение в моцартовское время, по-видимому, значительнее, чем в каком-либо другом моцартовском произведении. Разнородность и множественность жанровых истоков и ассоциаций — одно из характерных свойств моцартовского тематизма. Однако в «Юпитере» тематическое изобилие имеет свои особенности. Прежде всего, все виды музыки представлены в нем в образцово-классической, совершенной и едва ли не в декларативной, легкоузнаваемой форме — по крайней мере, в том, что касается экспозиции тем.

Мощный унисонный удар и торжественные тираты, открывающие первую часть, родственны тысячам других оркестровых начал. В опере и оратории XVIII века этот топос символизировал военную доблесть, благородство и божественное происхождение. Кстати, по одной из версий, именно благодаря начальному мотиву Симфония и получила название «Юпитер»[3]. Похожие тираты открывают вступление и в «Пражской» симфонии, где медленный темп подчеркивает родство с французской увертюрой. Как сам Моцарт относился к таким предельно типизированным оборотам? Сохранилось воспоминание о том, как Моцарт писал увертюру к «Милосердию Тита». Ее первые мотивы — те же С-йиг'ные тираты, причем почти в той же оркестровке[b] — с трубами, валторнами, литаврами. Как известно, Моцарт был вынужден работать в спешке. Он жаловался Йозефе Душек: «Мне ничего не приходит в голову». Тогда она внезапно воскликнула: «Ну, так начни, черт возьми, с

кавалерийского марша!» Моцарт подлетел к спинету и наиграл первые пару тактов[c]. То есть, если верить этому свидетельству, для композитора такого рода тематизм — типичная военная музыка в самом чистом, первичном виде. Далее, после чувствительного ариозного мотива и ответной фразы со стандартным гармоническим костяком (Т-Э О-Т) — еще одно общее место: бравурные оркестровые шумы. В других симфониях 1788 года Моцарт от них отказался, но здесь и им нашлось место как знаку симфонии-увертюры.

Не менее узнаваемы прообразы двух тем побочной партии, обе они выдержаны в буффонном духе. В первой — женственной и грациозной — больше ариозности, она нерегулярна по ритму, в ней ощущаются отголоски речевых интонаций и даже пластика жестов. Вторая, отделенная еще одним островком

этой виллы, пересказал ей свидетельство бывшей хозяйки. Дойч высоко оценивает прав-

доподобие случая, приведенного в воспоминаниях Бишоф, так как многое из ее рассказов ˆ

совпадает с воспоминаниями К. Пихлер. См. *ОешзсНОок.* 5. 533—534. ˆ

Он

О

громких отыгрышей с пугающим, но быстро проходящим с-то11, — откровеннокомическая. В ряду моцартовских инструментальных тем она занимает совершенно особое место. Это не просто мелодия, напоминающая об оперной арии того или иного жанра, это — цитата. Случай для Моцарта уникальный. Раньше он не использовал буквальных цитат. Побочной темой стала ариетта *Ш Ьассю Ш тапо* КУ 541, сочиненная им как вставной номер в оперу Анфосси на либретто Да Понте *Ье §е1оз1е/ог1ипа1е** (Вена, лето 1788). Она предназначалась басу Франческо Альбертарелли — Дон Жуану в венской премьере 7 мая этого же года. В арии искушенный в галантном обхождении француз МогшеигЖиро дает советы наивному Дону Помпео. Мелодия, попавшая в «Юпитер», поется со словами *Уо1 $1е1е ип ро' Гопс1о, тю саго Ротрео, 1'шаще с!е1 топйо апс!а1е а зШсИаг* («Вы немного глуповаты, мой дорогой Помпео, Вам нужно поучиться обычаям света»). Итак, в Симфонию попадает чистейшей воды буффонная ария. Не исключено, что именно из-за обеих побочных тем — самых легкомысленных и беззаботных в зрелых моцартовских симфониях — Стенли Сэди заметил, что вся первая часть буквально пропитана духом комической оперы[b].

Тематизм АпбаШе сапСаЬИе тоже отсылает к опере, но, как водится у Моцарта, к опере серьезной. Главная и побочная темы

вызывают ассоциации с ариями лирическими, но не чувствительными, а сдержанными и сосредоточенными, обычно предназначенными царям и героям; промежуточная — с взволнованными оркестровыми отыгрышами в аккомпанированных речитативах. В теме менуэта очень ясна ее танцевальная основа, четкий восьмитакт вмещает в себя простую и эффектную структуру: тихий запев (первое предложение) и громкий отыгрыш 1иШ (второе). Никаких осложнений — ни игр в четное-нечетное (как в §-то11'ной Симфонии), ни «двухтемности» (как в Ек-йиг'ной).

Наконец, финал. И здесь Моцарт вновь использует тему-цитату. На этот раз — из своей Мессы Ьгеу1з КУ 192/186Г (см. Пример 28а). Конечно, в симфоническом варианте четрехтактовый мотив и последующая фраза интонационно противопоставлены сильнее, чем в Мессе, но все же родство очевидно. Первые четыре звука — не что иное, как начало григорианского гимна *Ьис1$ сгеа1ог.* Заслав прав, когда характеризует его как общее место контрапунктических упражнений в духе Фукса, на которых Вольфганг сам учился и обучал своих учеников. Есть нечто символичное в том, что мотив, словно бы заимствованный из учебника по контрапункту, Моцарт ввел в партию валторн в медленной части своей самой первой Симфонии КУ 16. Побочная тема финала в «Юпитере» тоже принадлежит «ученому» стилю.

Итак, в одном симфоническом цикле соединены темы, представляющие самые главные жанры моцартовской эпохи — две разновидности оперы (серьезную и комическую), мессу, танец и марш («кавалерийский»), плюс то, что несла в себе симфония как вид инструментальной музыки, имевшей к тому времени свои традиции. В «Юпитере» все виды музыки поданы с исключительным размахом и масштабностью. Это уже не то вихревое мелькание контрастных мотивов, что завораживало в поражающей своей новизной и парадоксальностью главной партии первой части «Пражской», где тоже собрано множество типичных топосов. Это основательное и фундаментальное собрание,

а См. *Аберт* II, 2. С. 150; *Ха&ам/.* Р. 533—535.

Ь *ЗаШе 3.* ТЬе N6^ Огоуе МогаП. Ы.-У, 1983. Р. 128.

сотрепсИит, в чем «Юпитер» может быть сопоставлен разве что с «Волшебной флейтой», последним оперным шедевром Моцарта.

ПРИДВОРНЫЙ КАММЕК-К0МР051ТЕЫК, ИЛИ СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК ПОНЕВОЛЕ / *Казус трех последних симфоний*

о

со
н
о
а>
О.
О
РР
н

Обращение к первоэлементам музыки — одно из характерных качеств позднего моцартовского стиля. Уже шла речь, что он оформился в разных жанрах в разное время. «Юпитер» в этом смысле стоит рядом с моцартовскими клавирными сонатами С-биг КУ 545 (1788) и Э-биг КУ 576 (1789), третьим из «Прусских» квартетов КУ 590 (1790). Во всех них «простота» элементов весьма условна. В «Юпитере» темы, едва прозвучав, начинают интенсивно развиваться, становятся объектом изощренной интеллектуальной игры, в которой однoплановое и недвусмысленное превращается в многозначное, «галантное» — в «ученое», незатейливое — в изысканное и наоборот.

А11е§го **У1**Уасе с его буффонными и увертюрно-маршевыми темами преподносит несколько сюрпризов. Один из них — преобразование главной темы. Вряд ли можно найти материал, менее подходящий для полифонической обработки, нежели начальные тираты. Однако уже во втором предложении Моцарт присочиняет к ним два контрастных контрапункта — грациозную фразу флейт и гобоев и трезвучный ход у валторн. Тираты же — у скрипок наˆ» — звучат теперь как фон. Отныне как раз в таком, многоголосном изложении, тема и будет появляться: то с одним из контрапунктов (в разработке), то с обоими (в репризе, да еще и с вертикальной перестановкой в т. 216—217). Мощные унисоны напомнят о себе лишь раз — в начале репризы. Столь же неожиданная метаморфоза происходит с темой-цитатой из арии. Опять-таки, трудно представить себе мелодию, более самодостаточную и жанрово определенную. Она в арии не претерпевает ровным счетом никаких изменений. Тем не менее именно на ней построен первый раздел разработки со всеми сильнодействующими приемами — уходом в бемольные и диезные тональности, эллипсисами и энгармонической модуляцией, мотивным вычленением и каноническими секвенциями-перекличками.

Похожий сюжет разворачивается и в менуэте. Его тема вроде бы не таит никаких подвохов. Разве что — проходящий хроматизм, небольшая мелодическая «зазубринка», придающая немудреным мотивам изящество. Как оказалось, именно эта

деталь в дальнейшем приобретает главенствующее значение. В сплошной череде хроматических мотивов у пары гобоев и скрипок уже с большим трудом можно угадать что-либо, напоминающее о танце. Ну и, конечно, реприза: вначале каноническая секвенция плюс неточное зеркальное обращение темы, а почти под занавес — четырехголосная имитация, настоящий оползень из хроматических мотивов, протянутых духовыми (т. 44—51). В общем, как остроумно заметил Заслав, «контрапунктические и мотивные сложности... в галантном интерьере»[2]. На фоне всех этих изысков становится заметнее и то, что простая трехчастная песенная форма — более всего соответствующая самой природе танца и совершенно естественная в менуэте — несет в себе отчетливые признаки сонаты. Второе предложение темы — задорный припев, звучащий в репризе после заунывной *Нагтотеташ1к,* — напоминает простейшую побочнозаключительную партию.

Пожалуй, только тематизм медленной части не пережил замысловатых преобразований, хотя само по себе АпбаШе саШаЬИе таит немало выразительней-

Тайом. Р. 537.

ших деталей и в развитии, и в оркестровке. Но ни снижения высокого оперного образца, ни игрового переосмысления эта часть не содержит. Лишь особый оркестровый прием придает этой благородной инструментальной арии характерную окраску — приглушенный тембр скрипок соп зогсНш. В медленных частях именно скрипкам доверена обычно основная мелодия, они выступают как своеобразное *а11ете§о* певца. В «Юпитере» у них отнята изрядная доля их вокальности. Тем более свежо звучат разнообразные сочетания струнных с духовыми в дублировках. Так что Алдане саШаЬНе в своей трактовке тоже до некоторой степени неожиданно.

Феноменальный финал «Юпитера» — высшее достижение Моцарта на пути, начатом задолго до 1788 года, пути к синтезу «ученого» и «галантного» стилей, контрапунктического и гомофонного способов письма, о чем много сказано в исследованиях самого разного толка. В большинстве случаев Моцарт предпочитал действовать на поле сонатной формы. Он применял самые разнообразные контрапунктические приемы, но главным образом для развития (разработки и варьирования)[8], оживления фактуры и проч. Иногда соната и фуга вступают у него в диалог практически на равных. Великолепный пример — финал О-биг'ного «Гайдновского» квартета КУ 387. Финал «Юпитера» — тот же случай, но от Квартета его отличают, во-первых, несравненно больший масштаб, во-вторых, удивительное, даже

парадоксальное сочетание этих двух принципов. Полифоническое письмо в финале крайне насыщено и разнообразно, но и сонатная форма скомпонована абсолютно четко и ясно. Иными словами, контрапунктическая техника сложнее, чем в Квартете, но при этом и соната выдержана с классической строгостью.

Из шести тем и тематически значимых мотивов и фраз основной упор в полифонической работе пришелся на четыре *(a, Ъ, й, е):*



[т и _ пит Эе _ ит]

См. *Протопопов В.* Полифония Моцарта // Западноевропейская музыка XVII — первой четверти XIX века. С. 346—388; *Гервер Л.* Легко ли анатизировать Моцарта?

Перечень приемов, использованных Моцартом в финале, мог бы сделать честь ученому трактату: фугато, канонические секвенции первого и второго разрядов, двойная каноническая секвенция с удвоением одной из тем, четырехголосные канонические имитации, стреттные имитации, имитации с использованием зеркального обращения и ракохода, наконец, в коде — знаменитый пятиголосный вертикально-подвижной контрапункт. Вся эта премудрость, впрочем, выглядит тяжеловесной только при перечислении. Реальное звучание рождает еще один, пожалуй, самый великий парадокс

моцартовского стиля — сочетание изощренного интеллектуализма и абсолютной свободы и легкости. Финал «Юпитера» захватывает своим быстрым, вихревым движением, когда слух едва успевает «зацепить» полифонические куншпюки. Однако ощущение композиционного и технического совершенства при этом не исчезает ни на секунду. Ратнер отнес пятиголосный контрапункт в коде к разновидности типично-моцартовской *агз сотЫпаЮпа*[л] — наверное, это самое лучшее объяснение описанного парадокса. По-видимому, весь финал «Юпитера» — это не что иное, как игра особого рода, в которой церковная по своему происхождению тема звучит то подчеркнуто гомофонно, то строго поли-фонично, когда на протяжении сонатной формы постепенно накапливаются части великолепной «мозаики», собранной в окончательную и совершенную картину в коде. В ней нашлось место всему: и темам, которые разрабатывались интенсивно и без устали на протяжении всей части, и той (/), что прозвучала эпизодически всего пару раз. Объединенные по вертикали, они образовали что-то наподобие забавного кводлибета, только вместо веселой разноголосицы здесь царит гармония.

Так в чем же состоит, собственно, *казус* трех последних симфоний Моцарта? По-видимому, прежде всего в том, что они с потрясающей ясностью обозначили рубеж в развитии жанра. Еще почти три десятка лет симфонии продолжали использовать в «прикладной» функции и исполнять вразбивку (в 1815 году в рецензии на концерт было специально отмечено, что моцартовская симфония *т С,* с фугой, была сыграна подрядь). Однако принципиальный шаг был сделан уже в 1788-м. Именно Моцарту довелось продвинуться вперед дальше своих коллег-современников. Без трех последних моцартовских и «Лондонская» серия Гайдна, и бетховенские симфонии были бы другими. «Пражская» полна экспериментального энтузиазма, она поражает своей новизной, яркостью и изобилием идей. Последняя триада — не менее нова, но в ней появилась мудрая избирательность. Екскп'ная и §-то1Гная симфонии предложили совершенно новый уровень в трактовке двух типов цикла, существовавших в то время, — с медленным вступлением и без. Они разительно отличаются от своего окружения, при том, что обе питаются импульсами, почерпнутыми Моцартом у коллег. В «Юпитере» проступают иные ориентиры. Эта Симфония — одно из тех моцартовских творений, в которых становятся заметны черты позднего стиля с его принципиальным универсализмом и эстетизацией композиционно-технического мастерства.

Кшпег I. **Агз сотЫпаЮпа. СНапсе апё СЬспсе т ЕщЫеетЬ-**

СепШгу Мимс.

Со ссылкой на АМ2 17, 1815 этот **факт приведен Кунце. См.: *Ките 5.* МогаН. ЛфПег-**

БтГоше 5. 130.

т

ГМ

ПРИДВОРНЫЙ КАММЕК-К0МР031ТЕУК, ИЛИ СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК ПОНЕВОЛЕ / *Казус трех последних симфонии*

О

И

Н

О

<и

Л

о

и

н

ь

« *разцовые» оперы* ˆогда**5** сентября 1791 года Моцарт вносил в свой Каталог новую оперу, он написал: *«Ра Сктеща сИ ТИо.* Орега $епа в двух актах на коронацию Его Величества императора Леопольда II — превращенная в образцовую оперу (*гШоПа а уега орега)* синьором Маццола, поэтом Его Высочества курфюрста Саксонии»[3]. С виду в этой записи нет ничего необычного. Разве что несколько неожиданное замечание насчет образцовой (тега — *игп.* истинная, настоящая) оперы. Ранее Моцарт, пополняя свой Каталог, не заострял внимания на каких-либо качественных характеристиках сочинений, здесь он сделал это подчеркнуто, даже демонстративно. Ведь речь шла не просто о каком-то рядовом либретто рядового же литератора, но о «Милосердии Тита» Метастазио. Поэт давно считался классиком, а его либретто — великолепным образцом жанра оперы **8**епаь. Но композитор даже не упомянул о Метастазио, а назвал одного лишь Катерино Маццола, да и еще именно ему приписал превращение оперы в образцовую. Он явно задумался над тем, что такое настоящая опера $епа и какой ей надлежит быть. Его заинтересовала *норма* и *мера* оперного жанра, причем не для того, чтобы ее преодолеть, расширить, раздвинув ее границы, или, скажем, нарушить, но чтобы следовать ей и ее претворять. Именно поэтому замечание Моцарта можно считать ключом не только для постижения «Милосердия Тита», но и в подходе ко всем его последним операм.

«Так поступают все женщины». Явственный эстетический перелом, наступивший в позднем оперном творчестве Моцарта,

отмечают уже давно, причем связывают его даже не с «Милосердием Тита», а с написанной за полтора года до того оперой Ъийа *Сом /ап Ш1е,* и оценивают очень по-разному. Камнем преткновения стало либретто. Уже через год после премьеры Фридрих Людвиг Шредер, немецкий актер и драматург, записал в своем дневнике: «“Так поступают все”, зингшпиль, сочиненный Моцартом, — вещь жалкая, унизительная для женщин, не сможет понравиться зрительницам и оттого не будет иметь успеха»[3]. Этому отзыву вторит заметка в берлинском журнале *Апла1еп с/еа ТИе-а(егз* («Театральная летопись») — отзвук постановки во Франкфурте-на-Майне (1 мая 1791 года): «“Любовь и искушение” — жалкая итальянская поделка с выдающейся, полной энергии музыкой некоего Моцарта»[1*]. Нимечек в биографии говорит почти теми же словами: «Удивительно, как только он мог снизойти до столь жалкой литературной поделки и расточать на нее свои божественные мелодии**?»[3]** Отголосок этих оценок докатился до середины XX века. «Почему оно [либретто] никогда не имело успеха, я очень хорошо понимаю, — критически высказывался даже столь тонкий ценитель, как Еуго фон Еофмансталь. — Ведь во всей пьесе ни одно предложение не мыслится серьезно: все ирония, обман, неправда; музыка не может этого выразить (за редкими исключениями) и публика не выносит»*. Даже откровенные антиподы — Эдуард Еанслик и Рихард Вагнер — оказались единодушны в неприятии этой оперы.

а Запись в собственноручном Каталоге Моиарта от 5 сентября 1791 г. — *Вп'е/еСА* IV. 8. 154.

Ь «Милосердие Тита» (1734) с музыкой Кальдары впервые было показано на именинах императора Карла VI.

с *Г)еШ5ск1)ок.* 8. 346. Запись в дневнике от 28 апреля 1791 г. д 1Ыд.

е *Нимечек.* С 42.

Г Письмо Р. Штраусу от 13 августа 1916 г. — *8{гаиЗ Я.* / НоГтапп51На1 Н. Вле1\уесЬ5е1. Ое8ат1аи$$>аЪе. 2йпсЬ, 1964. 8. 357.

Впрочем, в разные времена у Сои находились и защитники. Эрнест Теодор Амадей Гофман, например, считал ее наглядным свидетельством того, что музыке доступно выражение забавнейшей иронии[3]. Рохлина тоже можно отнести к пламенным почитателям этой оперы. Он не побоялся даже бросить упрек читателям *АИуетете тизёсаИзсИе Аейипу:* «Немецкая публика повсеместно настроена воспринимать все слишком всерьез, ей не хватает легкомысленной отваги, чтобы постичь подобный тип комедии»[6]. В XX веке голоса в поддержку *Созг* стали раздаваться

более часто. Одним из первых должен быть упомянут Эрнст Лерт, который увидел в *Созг* «истинно комическое действие в его наилегчайшей форме, элегантную импровизационную игру старых масок, танцующих над ярко сияющей сценой»[0]. Множество вдохновенных слов по ее поводу написал также Чичерин[6]. Знавший толк в драматургии Хильдес-хаймер подверг критике основной упрек в неправдоподобии, сравнивая в этом отношении *Созг* с шекспировской «Двенадцатой ночью»[0]. Определеннее всех об опере — и в первую очередь, о ее либретто как главном поводе для критики — высказался Эйнштейн:

ПРИДВОРНЫЙ КАММЕК-К0МР081ТЕЕ1К, ИЛИ СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК ПОНЕВОЛЕ / *«Образцовые» оперы*

О
И
н
о
р
л
о
РЭ
н

> «Так поступают все» — лучшая работа Да Понте, она лучше, чем

либретто «Свадьбы Фигаро» или «Дон Жуана». Не говоря уже о том, что это вполне самостоятельное произведение, что оно опровергает лживые утверждения, будто Да Понте был только аранжировщиком, только пиратом пера: здесь нет ни одной «мертвой точки», действие развивается логично и весело, и в конце его испытываешь такое же эстетическое удовольствие, как от удачно решенной шахматной задачи или ловко выполненного фокусеV.

Оценка Эйнштейна сегодня кажется наиболее точной и справедливой. Хотя утверждение о полной оригинальности этой работы Да Понте все же не дает ученым покоя, заставляя искать истоки сюжета. В связи с этим первым упоминают анекдот о том, будто в опере описан реальный случай: в Вене двое офицеров решили испытать верность своих возлюбленных. Вроде бы сам Иосиф II пожелал, чтобы Да Понте и Моцарт перенесли эту анекдотическую историю на сцену[6]. Так ли было или нет — неизвестно; упоминания в мемуарах или периодике тех лет отсутствуют. Заказ на оперу (без каких-либо конкретных сюжетных предписаний), конечно, вполне мог исходить от императора — пря-

а *Гофман Э. Т. А.* Крейслериана. Новеллы. М., 1990.

Ъ *Рохлиц.* С. 119.

с *ЬеП Е.* МогаП аиГдет ТЬеаГег. ВегНп, 1921. 8. 360.

<3 *Чичерин Г,* Моцарт. Л., 1979. С. 178—179.

е *ШШезНетег IV.* МохаП. 5. 336—337.

Г *Эйнштейн.* С. 407—408.

§ Эндрю Стептоу упоминает, что этот анекдот был сообщен Ф. Хейнзе в его книге *Яегзе ипё ЕеЬепззШцеп* только в 1837 г., поэтому не может не вызывать сомнение. — *8(ер(ое А.* ТЬе МогаП-Эа Роп(е Орегаз. ТЬе Сикига! апё Мш1са1 Васк^гоипд (о *Ее Ноце Ш Я%аго, Г>оп Оюуапт* апд *Соз\/ап шпе.* ОхГогд, 1988. Р. 121 — 122. Нет о нем упоминания и в Мемуарах Да Понте — единственном источнике, где есть сведения о возникновении оперы из первых рук. Речь в них идет лишь о том, что либретто написано для тогдашней возлюбленной поэта, певицы Адрианы дель Бене («Ферраразе») и что «"Школа влюбленных" занимает третье место среди трех сестер, рожденных самым прославленным отцом гармонии [то есть Моцартом]». — *йа Роп(е* А. Мепкйгеп... 8. 156.

мо или косвенно. Но нужно также иметь в виду, что в это время Иосиф II был прикован к постели смертельной болезнью, так что обстоятельства не слишком располагали к веселью.

Однако атмосфера близкой войны все же чувствуется в *Сох),* причем не только в задорном, иронически-помпезном хоре К/га, *уНа тИИаг.* Все в опере несет на себе отпечаток беспокойства и ревнивого любопытства мужчин, принужденных покинуть жен и невест, положившись на их слово чести. Этот военный дух порождает даже мелкие сюжетные погрешности. Хиртц ехидно замечает:

> Если бы сестры, приехавшие погостить в Неаполь из Феррары, были

чуть более внимательны к миру, их окружающему, у них мог бы появиться повод для подозрений в связи с тем, что их возлюбленных призвали по приказу короля на поля сражений... Что за сражения ? Королевству двух Сицилий в правление Фердинанда I и его супруги из габсбургского рода королевы Марии Каролины выпало счастье не знать войн с 1750-х до конца 1790-х годов[0].

Впрочем, вся эта итальянская маскировка не могла ввести в заблуждение. За событиями в опере видны реалии венской жизни конца 1780-х, тревоги и ожидания войны с турками. Война, однако — лишь одна из характерных сюжетных деталей. Есть и другие.

Да Понте назвал свое либретто *Ьа зсио1а деф атапИ* («Школа влюбленных»), Традиция подобных заголовков восходит еще к

Мольеру, так что его «Урокмужьям» (1661), «Урокженам» (1662), «Критика “Урокаженам”» (1663) и «Версальский экспромт» (1663) явно не прошли мимо Да Понте. Впрочем, такие же заголовки имеют бесчисленные нравоучительные «школы» или «уроки» конца XVII и всего XVIII века, в том числе и оперные «Школы ревнивых» или «Школы влюбленных». Правда, в отличие от Мольера, у которого интрига построена на традиционном противостоянии молодой пары и влюбленного старика, в основе у Да Понте лежит мотив «испытания верности». Он также имеет весьма долгую литературную историю, и в либретто при желании можно обнаружить целый компендиум его версий. Вспомним хотя бы о гомеровской Пенелопе, чье имя звучит на протяжении оперы не единожды. Исследователи указывают также на миф о Кефале и Прокриде (седьмая книга овидиевых «Метаморфоз»), на девятую новеллу второго дня в «Декамероне» Боккаччо[b]. Историю о непреодолимом желании испытать верность жены рассказывает печальный рыцарь в 43-й песне «Неистового Роланда» Ариосто. Подмечено, что имена обеих героинь Да Понте также восходят к ариостовой поэме и созвучны двум важным женским персонажам — Доралисе и Флорделизе[c]. Дора-белла у Да Понте проявляет ту же ветреность и непостоянство, что и ее прообраз у Ариосто, а Фьордилиджи всеми силами старается удержаться на той же моральной высоте, что и ариостова Флорделиза — образец женской верности. Лишившись своего возлюбленного, погибшего в бою, она обрекает себя на за-

а См.: *Неащ* А МогагСз Орегаз. Р. 236.

Ь На это указано в: *$1ер\ое А.* ТЬе Могап-Эа Роп1е Орегаь... Р. 123. с *Кгатег К.* Оа РоШе’з Сох! Гап шие // №сЬпсМеп с!ег Акабегше с1ег \ЭД$$еп5сЬаЙеп т

Обитёеп (I. РЫ1о1оё(5с11-Н15(оп5сЬе К] а$5е). №. 1. Об1пп§еп, 1973. 5. 3-27.

творничество в келье вблизи его могилы. Еще Да Понте сравнивает Фьорди-лиджи с Артемизией, женой геликарнасского Мавсола, выстроившей в память об умершем супруге грандиозный мавзолей — одно из чудес света. А может, намекает и на другую Артемизию, соратницу Ксеркса, которая командовала пятью кораблями в битве при Саламине: Фьордилиджи тоже намеревается отправиться вслед за возлюбленным на поле сражения.

Более близкие ассоциации подчеркнуты самим Да Понте, в частности, цитатой из пасторального романа «Аркадия» (1504) Якопо Саннадзаро:

ЫеЗ таге зсо1са, е пеП’агепа зетта Е П уа§о уеп1о зрега т ге1е ассо§Пеге СЫ ГопОа зие зрегапге тсогдПетта.

Тот вспахивает море, и бросает в него семена,

И надеется поймать ветер в силки.

Кто строит свои надежды на женском сердце[3].

Дон Альфонсо произносит эту страстную филиппику (I, 7), горько сетуя на легкомыслие мужчин, готовых поставить сотню дукатов на женскую верность. Еще одна цитата восходит к либретто оперы «Деметрий» Пьетро Ме-тастазио (II, 3):

Ё 1а Седе де11е Гетгшпе Соте ГагаЬа Гетсе:

СЬе VI 81а С1азсип 1о **сНсе,** Ооуе 31а **пеззип** 1о **за.**

Женская верность Подобна арабскому фениксу: Все говорят, что она существует, Но где? — никто не знает[b].

Видимо, Метастазио придавал особое значение этой сентенции, раз сам сочинил на нее канон. Позаимствовал ли Да Понте стихи прямо у знаменитого поэта, или у Гольдони, который их тоже использовал в пьесе с весьма показательным названием *Ьа хсио!а тос1егпа* («Новая школа», 1748; I, 8)[c], сказать наверняка трудно. Скорее всего, он прекрасно знал оба источника.

Сюжетная схема *Сохг /ап 1иПе* имеет родство с другой пьесой Гольдони[c] — либретто его оперы Ьий'а *Ьерехсата* («Рыбачки», 1752, с музыкой Ферди-нандо Бертони), где двое рыбаков, решив испытать верность своих возлюбленных, выдают себя за дворян и увлеченно их соблазняют. Старый мудрый рыбак ругает мужчин за глупость:

5е Ьепе а 1ог Уо1еге Хотите им добра,

Зро$аг1е, 1асе1е, е поп раг1а!е: Женитесь на них,

молчите и ни слова:

31 зГгаррега, зе 1горро 1а Нга1е. Где тонко, там и рвется.

Ровно то же, услышав о желании Гульельмо «громогласно покарать» неверных, советует «филозоф» Дон Альфонсо: «Я знаю как — жениться на них» (II, 13).

а На это впервые указано в статье: *Оз 1 Ио//№.* ОН епдесазШаЫ УШо1пс1 т Иоп Оюуэпш е N0226 сН р1§аго // Уепе21а е П те1одгатта пе! зеИесето. \Ы. 2. Ногепсе, 1981.

Р. 293-294.

Ь Да Понте несколько изменил начало метастазиевской сентенции, в ней речь идет не о верности женщин *{йеПе/ еттте),* а о верности влюбленных *(де%И атапИ).* с *СоШт* А Ьа уега Гешсе. иЬгеШзП е ИЪгегН 1га Зеие е Оиосепю. Топпо, 1985. 3. 119. д **О параллелях между *Со$1 /ап шше* и *Ьере$са 1 пс!* Гольдони см.: *Неап7.* А МогаП'5 Орега$.**

Ор. ей. Р. 230-231.

Гольдониевское *СШ* га *И таI сегсапйо, И та1 п1го\а* («Кто пустился на поиски беды, найдет ее») отзывается эхом в строчках Да Понте:

О рагго с1е81ге Сегсаг сН зсорпге Оие! та! сЬе Ггоуаю Ме $сЫш с! Га.

Что за глупое желание Самим доискиваться Беды, что, будучи найденной, Делает всех несчастными.

Многочисленными тончайшими нитями связана *Сот /ап ШПе* с другими пьесами самого Да Понте. Две пары влюбленных фигурируют в «Редкой вещи» (1786, музыка Мартина-и-Солера), где, соблазняя одну из невест-крестьянок, Принц предпринимает нешуточные усилия и строит хитроумные планы. Правда, все его происки посрамлены стойкостью сельской красавицы, готовой показать пример «самым просвещенным столицам»[3]. Иную, более близкую развязке Сан' картину находим в либретто *Ь'агЬоге сН Бгапа* («Древо Дианы», 1787, также с музыкой Мартина-и-Солера), где сюжет воспроизводит канву мифа о Диане (Артемиде) и Эндимионе. По воле Амура друзья Эндимиона легко соблазняют нимф — спутниц богини, самому же Эндимиону лишь с помощью волшебства удается нарушить ее священное целомудрие (аналогия с легкой победой над Дорабеллой и долгим сопротивлением Фьордилиджи)[ь].

Еще одним важным источником-импульсом для *Сот* можно считать оперу «Пещера Трофония» Сальери на либретто Касти[с], где речь идет о двух парах влюбленных. История у Касти изложена, скорее, в манере притчи, в ней совершенно отсутствует привкус бытовой анекдотичности, свойственный *Сот.* Но коллизия, как и у Да Понте, вращается вокруг мотива верности: в день помолвки юноши случайно попадают в грот Трофония и открывают для себя смысл жизни, противоположный их прежним представлениям. Подобную же перемену претерпевают и их возлюбленные, а юноши, напротив, возвращаются к первоначальным взглядам. В результате возникает целый ряд недоразумений и размолвок, пока наконец волшебник не приводит все к благополучному разрешению, сетуя на переменчивость и ненадежность людского рода. Явные следы влияния видны и в других деталях либретто Да Понте. Вслед за Касти он ограничивается шестью персонажами, хотя в предыдущих своих работах был склонен использовать большее их число. Сложная задача параллельного ведения действия — две пары симметрично обмениваются возлюбленными и попадают в сходные драматические ситуации — также отсылает к предшественнику, равно как и контрастные характеристики поэтичного Феррандо и темпераментного Гульельмо, склонной к патетике Фьордилиджи и веселой Дорабеллы. Правда, у Касти этот контраст разработан не столько в драматическом, как у Да Понте, сколько в идейно-символическом ключе. Юные герои

«Пещеры Трофония» воплощают отвлеченно-идеализированные представления о разных взглядах на мир. Одна пара склонна к духовному, платоническому началу (герой появляет-

а Редкая вещь. Опера комическая [СПб., 1792].

Ь См.: *Цпк* 0.1_'агЪоге сН 01апа: а шобе1 Гог Сое! // >Мо1Г§апё Ашабё Могап. Е$$ау$ оп Ы$ 1лГе

ап < 3 Ык Ми$1С. **ОхГогб: Оагепбоп Рге&5, 1996. Р. 362 ГГ.**

с На связь *Соя /ап шпе* с оперой Сальери-Касти указал Стептоу. См.: *5(ерюе А.* ТЬе Могап-

Оа Роп1е Орегаз. Р. 135—136. См. также об этом: *Луцкер П.* Опера «Так поступают все» и проблемы позднего стиля Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля. Сб. статей. М., 1996.

С. 31-33.

ся на сцене буквально с книгой Платона в руках), другая — к гедонистически-эпикурейскому. Таким образом, философский подтекст выявлен у Касти более отчетливо и ярко, чем у Да Понте. Зато пари, составляющее у Да Понте завязку действия, сообщает ему большую драматическую энергию.

ш
п
о
со
ш
X
О
С
X
X
*
о
>.
X
2
X
=1
О
ио
О
со
и
х
1=;
со
э
ш
н
о
о.
о
X

со
ш
<
>**х**
2
X
а.
О
со
к*
Х **о**-С
О
д
н
о
Р
Он
о
д
н

Возможно, все точки соприкосновения с либретто Касти были продиктованы духом соперничества. Тот с 1783 года (после смерти Метастазио) претендовал на пост придворного императорского поэта, оттесняя Да Понте на вторые роли. После «Короля Теодора в Венеции» о нем говорили в салонах: «Касти в Вене более непогрешим, чем папа в Риме»[3]. Правда, в 1786 году, когда своей сатирической «Татарской поэмой», разошедшейся в списках, он поставил под удар политический альянс Иосифа II и Екатерины II накануне войны с Турцией, его пришлось выслать из Вены. Поле боя осталось за Да Понте, но это едва ли охладило его соревновательный пыл и стремление добиться того же признания, что сопутствовало драматическим произведениям соперника.

Итак, либретто *Сот /ап ШИе* опирается на длительную и весьма почтенную традицию, уходящую корнями чуть ли не в античные времена. Можно ли его, как большинство пьес Да Понте, считать на этом основании вторичным? По-видимому, нет. Да Понте позаимствовал некоторые мотивы и приемы, но в целом и в развитии интриги, и в обрисовке характеров «Так поступают все» представляет собой совершенно оригинальное сочинение. Более того, в обилии аллюзий проявляется не бедность воображения, а, скорее, недюжинная филологическая образованность поэта. Многие драмы Метастазио, классика итальянской либреттистики, изобиловали разнообразными мифологическими, историческими и литературными

параллелями. И то, что Да Понте насыщает ими не героико-драматический, а комедийный сюжет, свидетельствует в его пользу.

Трудно сказать почему, но и в XIX, и в начале XX века все эти обширные и впечатляющие сюжетные связи оставались вне поля зрения. Возможно, роковую роль сыграло то, что публика обычно знакомилась с Соя в немецком переводе и в исполнении немецких актеров. Еще Рохлиц сетовал, что «это произведение [...] не очень подходит для немецкой сцены», что немецкому переводчику чрезвычайно трудно совладать с итальянским текстом и что немецкие постановки заведомо уязвимы, так как «в большинстве наших певцов, как мужчин, так и женщин, значительно меньше лицедейства и — что еще важнее — в них слишком мало тонкости, шутливости, плутовства, свойственных итальянскому бурлескному жанру»[ь]. Видимо, именно здесь кроется причина для критики «пошлого» и «плоского» либретто Да Понте. Немецкая публика XIX века, целиком сориентированная на бюргерские ценности, утратила вкус к аристократической культуре галантного века, все происходящее на сцене в *Cot* она воспринимала не иначе, как бесцеремонную атаку циника-рационалиста на то, что составляло главную суть бюргерской морали — на честность, верность, преданность. Но вполне ли справедливы упреки позднейших моралистов? Ведь тот же Рохлиц (а ему были знакомы и итальянский текст, и, возможно, даже итальянские постановки) справедливо заметил о Доне Альфонсе — главной мишени критиков: «Кто он? Проворный, круглый,

а Ьцр://\VˆV\V.сотипеасˆиарепдепˆе.и/т{о-шп$ˆˆсЬе/рег5опа§ёˆ-ˆ11и$ˆп/са5ˆˆ-1а-VЦа

Ь *Рохлиц.* С. 119.

плотный, заносчивый маленький человечек, чей многолетний опыт научил его смеяться над многими важными вещами, что высоко ценятся в мире, и, напротив, ко множеству незначительных мелочей, обычно презираемых, относиться с явной серьезностью»[3].

И вообще, стоит ли основные перипетии и некоторые идеи либретто в такой степени принимать за чистую монету, чтобы видеть в них прямое выражение твердого и однозначно сформулированного авторского представления о мироустройстве? Как же тогда быть, скажем, с оперой «Редкая вещь, или Красота и добродетель» того же Да Понте, где, как уже говорилось, торжествует отнюдь не цинизм, а именно мораль? Какую из двух опер считать настоящим проявлением авторского мировоззрения? Нетрудно вспомнить, что в том же «Декамероне» Боккаччо наряду с новеллами, скажем, о бочке или другими, где женская верность

не прошла испытание на прочность, есть новеллы о соколе или о Гризельде, где эта же верность вознесена к самым вершинам человеческих подвигов. Так и здесь — едва ли стоит относиться к тексту Да Понте как к откровенной исповеди. Такой подход, возможно, эффективен, когда дело касается кого-нибудь из поэтов или композиторов позднеромантической эпохи, но совершенно излишен в данном случае. Перед нами всего лишь пьеса, да еще с анекдотическим подтекстом, и все в ней подчинено собственной сюжетной логике. Она, наверное, несет в себе следы каких-то представлений, более или менее характерных для венского общества той поры, но отождествлять ее без всяких оговорок с взглядами на жизнь самого Да Понте или Моцарта не следует.

Главная мысль Да Понте состоит вовсе не в том, чтобы опровергнуть существование женской верности, а в том, стоит ли подвергать ее испытанию. Или шире — действительно ли верность укоренена в самой природе человека? Да Понте отвечает отрицательно. Впрочем, это ответ скептика, но не циника, и добавим — ответ, подсказанный многими блестящими предшественниками. «Ты, скажу я, больше не прав, — говорит Ринальд в ариостовой поэме, — искушая, чем она искусившись... Глуп, кто ищет то, чего не хочет найти! ...Женщина есть женщина; буду верить ей, как верил досель: коли жил я так и живу, то какая мне радость в испытании»ь. Именно таков итог рискованного эксперимента, затеянного Доном Альфонсо: принимай жизнь такой, какова она есть, и не стремись скальпелем анализа проникнуть в суть вещей — что, если знание принесет тебе горе? И этот итог Да Понте формулирует в возвышенных стансах перед финалом II акта:

Все обвиняют женщин, я ж их прощаю.
Даже пусть тысячу раз на дню изменяют в любви.
Кто сочтет это пороком, кто просто привычкой.
Что до меня — полагаю, что так их устроено сердце.
Любовники, коль уж постигнет вас участь такая.
Не кляните других, свои проклинайте ошибки;
ТиН! ассизап 1е с1оппе, ес! 101е зсизо
$е тШе уойе а1 Й1 сап^апо атоге;
А11п **ип** У12Ю **1о** сЫата **ей аИп ип изо,**
Ей а те раг песеззНа Йе1 соге.
ЕатаШе сНе 81 *хю\а* аШп йе!и$о
1^оп сопйапт ГаЙгш, та П ргорпо еггоге;
а Там же.

Ь *АриостоЛ.* Неистовый Роланд. Т. 2, песняХЫП. М., 1993. С. 322—331.

о

сл
ОтссЬе, §юуат, уессЫе, Так что все вы — юные, старые,
е Ъе11е е ЬгиИе, красавицы или дурнушки,
Клре1е1е1 соп те: Повторяйте со мной:
«Сов! Гап 1и11е!» «Таковы все женщины!»
из
=;
О
со
из
Х
О
С
Х
Х
*
о
е=1
>>
Х
>х
2
Х
Ч
О
иэ
О
со
и
х
п
х
х
Х
с/э
С
о-
2
О
и
из
2
<
*

=x
2
X
o-
O
co
гз
X
0-
X
O
X
н
o
(13
X
Он
o
X
н

Сценическая судьба *Соя /ап ШПе* в ряду опер Моцарта необычна. Судя по реплике графа Цинцендорфа (26 января 1790 года), ее едва ли не первую из моцартовских светская публика Вены встретила благосклонно: «В семь часов на новой опере. *Сонг /ап 1иПе, ояа 1а 8сио1а с1е$И атапй.* Музыка Моцарта очаровательна, да и сюжет весьма забавный»[3]. Может даже показаться, будто речь идет не о Моцарте, а о Паизиелло или Мартине-и-Солере, венских фаворитах. Ведь раньше к его неожиданным музыкально-сценическим экспериментам венцы привыкали лишь постепенно. Неужели Вена со времени «Дон Жуана» и после возобновления «Фигаро» начала понимать и принимать Моцарта с ходу? Вряд ли. Скорее, и это заметно по музыке *Соя,* сам композитор отошел от экспериментов и предложил нечто вполне традиционное или, по крайней мере, выглядевшее таковым.

Что смущало широкую публику в прежних моцартовских операх? Прежде всего, конечно, обилие тематических идей и скорость, с которой они сменяли друг друга. Кроме того — непривычно яркие тематические контрасты, когда высокая патетика, уместная, казалось бы, лишь в церковной музыке или серьезной опере, соседствовала с безудержным, почти балаганным комизмом. Смущало также богатство, разнообразие и небывалая подвижность оркестрового аккомпанемента, грозившего, как казалось, подавить голос. Все это мешало

привычно воспринимать комическую оперу как зрелище веселое и необременительное, как беззаботную интеллектуальную игру, не требующую особо глубокой эмоциональной реакции. В *Соя /ап Ш1е* Моцарт сделал шаг навстречу ожиданиям публики, и, если принять мнение Цинцендорфа за индикатор ее настроений, она его правильно оценила.

Одно из внешних проявлений новой позиции — случай с заменой арии Гульельмо, чью партию пел великолепный бас Бенуччи. Сначала композитор сочинил для него в I акте репрезентативный и разнообразный по вокальной технике герои ко-комический сольный номер. Он принадлежал к типу «арии-перечисления» — как и знаменитая ария Лепорелло со списком или в еще большей степени «ария-родословная» графа Бельфьоре из «Мнимой садовницы». Гульельмо с азартом разворачивает перед изумленными сестрами гиперболический перечень неотразимых достоинств притворных албанских ухажеров: они, дескать, в любви не уступают Марку Антонию, богатствами превосходят Креза, красотой — Нарцисса, силой — Циклопа, литературными дарованиями Эзопа, в танцах затмят звезду тогдашнего балета Карло Ле Пика, а в пении мастерством своих трелей посрамят соловья. От этого масштабного номера впоследствии Моцарт отказался, так как в сочетании с идущей прямо перед ним арией Фьордилиджи *Соте ясоˆИо* (I, № 14) он слишком явно выпадал из общего легкого буффонного тона. Вместо него появилась новая ария, в которой речь идет не о грандиозно-бурлескной энциклопедии мужских достоинств, а об изящной «рекламе» носа, глаз, губ, щек. По величине она почти в шесть раз меньше первой, упростилась и по структуре — сонатность сменилась песенностью.

а *ЭеШзсНОок*. 5. 318. Дойч отмечает, что «это было первый и последний раз, когда граф под

нялся до безоговорочного признания Моцарта».

ГО

Здесь мы вновь сталкиваемся с эффектом редукции, знакомым по «Свадьбе» и «Дон Жуану». Но если там сокращение масштаба и композиционной сложности вело к драматической и эмоциональной концентрации, то в *Сом* наоборот — к прояснению и упрощению. Это не могло не задеть интересы певца, и в качестве компенсации Моцарт написал для него во II акте более развернутую арию *Иопте т/е* (И, № 26). Размерами она почти не уступает той, что была вычеркнута в I действии, а составом оркестра даже превосходит[3]. И все же ее лукавые сентенции о том, как женщины обманывают надежды мужчин, ее занятная веселая мелодия, неотступно кружащая в повторах

рондообразной формы, ни на шаг не выходят за границы типично буффонного, как вполне могло произойти и происходило в «экспериментальных» венских операх Моцарта. Весьма скромно и сдержанно подан в опере и Феррандо. До драматических измен и терзаний II акта ни один, ни второй герои не показаны через непосредственные эмоциональные реакции, в чем есть определенная логика: ведь почти сразу они надевают на себя чужие маски.

Яркий контраст мужским партиям составляют женские. В ролях двух сестер, этих символических «бастионов верности», с самого начала находим и драматизм, и поводы к патетическим порывам. Но и здесь картина почти противоположна той, что была характерной для зрелых моцартовских опер: вместо компактных, оригинальных по структуре арий, как это было у главных героев «Свадьбы» и «Дон Жуана», у Дорабеллы и Фьордилиджи в драматически напряженные моменты появляются развернутые сольные номера. Дорабелла, представляя себя, очевидно, покинутой Ариадной, призывает эвменид мстить судьбе за ее разлуку с любимым *(8таше тр1асаЫ1е* — I, № 11), Фьордилиджи уподобляет свою верность твердой скале, воображая себя, вероятно, новой Пенелопой (*Сотс всофо* — I, № 14). Конечно, сами ситуации, вызвавшие появление на свет этих образцов высокого стиля, имеют пародийный оттенок. Приступ неистовой ярости Дорабеллы, например, спровоцировала чашечка шоколада, не вовремя предложенная Деспиной.

Впрочем, Дорабелла, в полном соответствии с логикой роли, удерживается в патетическом стиле оперы зепа только в I акте, и ее вторая ария, где Амур уподоблен проворному воришке, избавляющему сердце от мук, уже целиком погружена в эротически раскрепощенный мир Деспины. У Фьордилиджи же, напротив, патетика лишь нарастает. Два ее сольных номера — самые масштабные в опере. Даже инструментальное убранство *Сотс всофо* говорит само за себя: помимо деревянных духовых (гобоев, кларнетов и фаготов) — пара труб. Впечатляет и виртуозная вокальная техника — головокружительные скачки между регистрами, бравурные стремительные колоратуры. Правда, оттяжки и ферматы, все более частые к середине арии, несколько нарочиты и имеют очевидную пародийную природу. Но гораздо ощутимее пародийность вносит сценический контекст. «Ради бога, девушки, — вздыхает Дон Альфонсо после арии Фьордилиджи, — не заставляйте меня ломать трагедию», а Гульельмо в ответ поет свою непритязательную арию-песню *Шп в! а(е п1гоы,* где по контрасту со столь возвышенными порывами героини призывает убедиться, что новые ухажеры — совершенно

обычные и вполне достойные люди: «Мы — два милых болвана, крепкие и ладные... у нас отличные ноги, отличные глаза и носы».

а В первой арии 195 тактов против 176 во второй (при размере *2/4,* но чуть более медленном

темпе). Зато в сопровождении к гобоям, фаготам и трубам с литаврами добавлены флейты и валторны.

Еще более эффектна вторая ария Фьордилиджи — ее рондб *Рег р'Ша, Ьеп тю* (II, № 25). В нем ярче всего сказывается влияние на Со.?//*ап 1иПе* оперы зепа, о котором обычно умалчивают. В общем плане, когда дело касается истории, во взаимодействии жанров нет ничего особенного. Давно признано, что на ранних этапах становления комической оперы она многое переняла от серьезной. В 1770—1780-е годы возникло обратное влияние: гибкие и разнообразные сольные и ансамблевые формы, выработанные к тому времени в опере Ьий'а, стали применяться в зепа. Но не наоборот. Даже те персонажи, которые в «Свадьбе Фигаро» и «Дон Жуане» имели точки соприкосновения с возвышенными героями §епа, с точки зрения стилистики и композиционных особенностей своих сольных номеров были показаны совсем другими средствами, уже далекими от серьезной оперы того времени.

Действительно, в обстановке «безумного дня», плотно насыщенного динамикой реальной жизни, ее животрепещущих интересов, да еще и в партии Сюзанны или Графини ария, подобная *Регр/е1а, Ьеп тю,* выглядела бы неуместной. Рондб-арии представляли собой новейшую модификацию больших (или, как иногда их называют — монументальных) героических арий и вошли в моду в конце 1770-х как раз в серьезной опере, поскольку обычно были рассчитаны на певцов звездного ранга. Моцарт впервые написал такую для академии Алои-зии Ланге в январе 1783 года% а затем в качестве вставных номеров для нее же и Адамбергера в венскую постановку оперы Анфосси *II сипом тсЧ5сге1о*ь. Для венского же исполнения «Идоменея» Моцарт заменил на новое рондб арию Ида-манта[с]. Наконец, большая концертная ария *Ск'ю т1 асогсИ сИ (е / Ыоп юте г, ата1о Ьепе* КУ 505 также была обозначена Моцартом как *«Зсепа соп Яопс1б* с клавиром 8о1о для Маб:[5e|1e] Стораче и меня» и была, видимо, сочинена для прощальной академии певицы в Вене 23 февраля 1787 года.

Рондо-арии были вокальными номерами особого рода, предназначенными подчеркнуть статус певца-виртуоза. С жанром буффонной оперы — тем более в той его разновидности, которая возобладала у Моцарта в 1786-1787 годах, — они сочетались не слишком хорошо. Но если в 1786-м композитор отказался от

рондб в партии Сюзанны (Стораче) ради более лаконичной арии (об этом уже шла речь), то спустя несколько лет ситуация круто изменилась. При возобновлении «Свадьбы Фигаро» в июле 1789-го он переработал эту партию для Адрианы дель Бене, написав взамен прежних арий две новые, в том числе большое рондб *А1 с! еаю сИ сЫ 1'аЬога* (как раз на том месте, откуда было изъято рондб Сюзан ны-Стораче!)[1]'. У современных исследователей эта замена вызывает негативную оценку, что справедливо, если делать акцент на действенно-

а *Ша зрегапца ас1огаШ/Ак поп зш диа1 репа з1а* — Кесйануо соп Копбо КУ 416.

Ь Ими отмечено особое обстоятельство: два немецких виртуоза были приняты в итальянскую труппу.

с Видимо, чтобы польстить исполнителю роли тенору Антонио Пулини — единственному профессиональному певцу из участников постановки во дворце князя Ауэрсперга 13 марта 1786 г.

д Конечно, что-то можно объяснить различием сценических амплуа и артистических характеров Стораче и дель Бене. Первая пробовала свои силы в опере зепа, однако настоящий успех ей принесли музыкальные комедии. Она была одаренной актрисой. Дель Бене, напротив, отличалась не столько актерскими дарованиями, сколько прекрасной вокальной техникой и импульсивным темпераментом — качествами звезды оперы зепа. До Вены она пела Эппонину в «Юлии Сабине» Сарти в Лондоне (1786), титульную роль в глюковской «Альцесте» во Флоренции (1787) и другие серьезные партии.

=;
о
со ш Х **О** С
Х
Х
*
о
е*
>
Х
=**Х**
ИЗ
х
о
рэ
О

со
и
е;
Х
и
х
ш
н
оо
О
о.
2
О
и
и.)
<
«
3
Х
й-
о
со
=1
Х
Ои
Х
О
д
н
о
аз
Р
а
о
д
н

драматической стороне оперы. Но если взглянуть на это ронд6 как на совершенно самостоятельный концертный номер, то его достоинства неоспоримы. Главное же состоит в том, что Моцарт, по-видимому, изменил свое отношение к виртуозно-концертному вокалу в комической опере. И если в новой версии «Свадьбы» это еще может вызывать вопросы, то в *Соз'г /ап Ш(е* рондо Фьорди-лиджи совершенно на месте.

Несмотря на совпадение обозначений, в вокальных рондо

1780-х годов мало точек соприкосновения с инструментальной формой рондо (aba), знакомой по финалам классических сонат, концертов и симфоний. Они обычно состоят из двух протяженных разделов — в медленном и быстром темпах. Медленный, как правило, имел трехчастную структуру (aba), где середина представляла собой эпизод, часто с модулирующим ходом и с остановкой на доминанте. Начало быстрой контрастной части обычно совпадало с очередной поэтической строфой, но нередко в каком-либо из ее разделов мог возвращаться поэтический текст медленного, как в арии Фьордилиджи (т. 51—67). Существенно, что быстрая часть была не кодой-стретгой, как во многих ариях моцартовского времени, но обширной самостоятельной и, по сути, главной частью со своими темами, контрастами, повторами и собственной кодой, иногда с еще одним, дополнительным сдвигом темпа.

Моцарт большей частью стремится украсить свои рондб виртуозными инструментальными партиями. В композиционном плане это составляло некоторую проблему, так как обычно арии с концертирующими инструментами предполагали обширные ритурнели наподобие оркестровой экспозиции в концертах. Но в рондо-ариях им нет места. Их открывают весьма краткие оркестровые «зачины», либо и вовсе, как в случае с рондо *Регр/ еГа*, Моцарт обходится без какого-либо вступления. Поэтому концертирование в его поздних рондо-ариях присутствует чаще всего в виде небольших вставок или фактурного варьирования при повторе тем. В арии, досочиненной для «Свадьбы Фигаро» в 1789 году, группу *сопсеНаШе* составляли два бассетгорна, первый фагот и первая валторна. В рондо Фьордилиджи ее состав еще увеличивается и достигает семи инструментов: по паре флейт, кларнетов и валторн, к которым по временам подключается еще и первый фагот — самое большая группа *сопсеПаШе* во всех моцартовских операх. Из поздних арий Моцарта эта, пожалуй, наиболее мастерски разработана — и в плане композиции, и с точки зрения вокальной виртуозности. Возможно, поэтому ее в свое время избрал Бетховен в качестве образца для арии Леоноры в «Фиделио».

Если оценивать инструментальную технику в *Соз!* в целом, то и в ней заметны некоторые изменения в сравнении с предшествовавшими операми. Прежде всего, духовые использованы более скромно. Гораздо чаще, чем раньше, Моцарт оставляет вокал один на один со струнными, привлекая духовые лишь изредка для педалей или дублировок. Динамичная их трактовка, характерная для «Свадьбы» и «Дон Жуана», когда в аккомпанемент струнных вклиниваются их небольшие

энергичные фразы, здесь скорее исключение, чем правило. Инструментовка в *Соз!* подана более крупным мазком. Духовые могут, например, сопровождать целые номера на манер *Нагтотетиз1к*, как в дуэте Феррандо и Гульельмо с хором № 21 из II акта, где кавалеры по сюжету нанимают украшенную цветами барку и устраивают сестрам в прибрежном садике серенаду. Или создавать локальную краску, как в арии Дорабеллы *Ё атоге ип 1апс!гопсе11о* (II, № 28), где та же *Нагтотетизгк* звучит в рефрене, или в арии Феррандо *Ш аига атогоза* (I, № 17), где кларнеты, фаготы и вал-

тГ
гл
т

торны вступают лишь в репризе, добавляя дополнительные тембровые штрихи к ее томному колориту. Характерная в целом для поздних опер Моцарта тенденция к сокращению протяженных вступительных ритурнелей даже к тем ариям, в которых господствует сценическая статика (а таких большинство), в *Сой / ап 1иПе* проявляется уже вполне отчетливо. Все это усиливает в опере итальянские черты, когда голос выдвинут на первый план, красота вокала главенствует над детально проработанным «ученым» аккомпанементом, что характеризовало в восприятии XVIII века немецкий стиль.

ПРИДВОРНЫЙ КАММ ЕК-КОМ Р081ТЕУ Я, ИЛИ СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК ПОНЕВОЛЕ / *«Образцовые» оперы*

о
РО
н
о
Л
О
д
н

В трактовке ансамблей, еще одного важнейшего пласта музыкальной композиции оперы Ьийа, Моцарт занимает двойственную позицию. С одной стороны, их количество и роль в опере возрастают даже в сравнении со «Свадьбой Фигаро»: семнадцать (включая финалы) против двенадцати арий. С другой — их характер заметно меняется. События внешнего действия, бурные эмоциональные реакции чаще вынесены за их пределы, в силу чего им свойственна кристаллическая ясность и спокойная уравновешенность формы. Моцарт, по-видимому, сам придавал большое значение поиску точного баланса между сдержанно-выверенным письмом в ансамблях и подчеркнутой, на грани

пародии, эмоциональной броскостью арий. Наверное, именно этим объясняется порядок его работы над I актом оперы, когда он записал вначале все ансамбли и лишь затем приступил к сочинению арий[3]. Кроме обоих финалов, где без острых сюжетных поворотов, по традиции, было не обойтись, лишь несколько номеров можно с оговорками отнести к действенным ансамблевым сценам. Таков, к примеру, самый динамичный из них — секстет I акта (№ 13): в нем сестры знакомятся с мнимыми «турками-валахами»; или квартет № 22 в четвертой сцене II акта: Альфонсо и Деспина полушутя-полусерьезно принуждают влюбленных взяться за руки.

По-настоящему полон напряженного внутреннего действия, пожалуй, лишь «дуэт обольщения» II акта (№ 29), когда Феррандо требует у Фьордилиджи пронзить его шпагой или одарить любовью. Только он один роднит *Сой* с ансамблевой техникой прежних опер Моцарта. Практически все остальные представляют собой номера «состояния» — игрового (как начальные терцеты) либо элегического характера. Тон, найденный Моцартом для последних, по-видимому, нравился ему самому. По крайней мере, по свидетельству Констанцы, одним из любимых его ансамблей в этой опере был небольшой квинтет *01 $cn\егт1 о%т §югпо* (I, № 8а)[b], возникший на месте, где планировалась просто речитативная сцена[c]. Он целиком выдержан

а Как протекала работа, удалось установить по последовательности разных сортов бумаги — см.: *Тузоп.* Р. 182—183. Такой порядок нельзя (как это часто делается) объяснить тем, что Моцарту не были известны возможности певцов. Почти все они, за исключением тенора Винченцо Кальвези (Феррандо), были ему хорошо известны: бас Франческо Буссани (Дон Альфонсо) пел Барголо и Антонио в «Фигаро» и Командора и Мазетто в венском «Дон Жуане», его жена Доротея Сарди-Буссани (Деспина) пела Керубино, о Бенуччи (Гульельмо) уже шла речь, Адриана дель Бене (Фьордилиджи) пела Сюзанну в постановке «Фигаро» 1789 г., для Луизы Вильнев (Доротея) Моцарт написал в августе—октябре 1789-го три концертные арии КУ 578,582 и 583.

Ь Об этом упоминает В. Новелло в своих дневниках См.: *[Ыо\е11о УЛ М.*\ Ете ˆаШайР ги МогаР. 8. 88.

с Этот **фрагмент, дописанный Моцартом вместе с хором *Ве11а \На тИНаг,* судя по сорту бумаги, уже после того, как I акт был в целом сочинен, также никак им не обозначен и даже не выделен в отдельный номер (см.: 1ЧМА II, 5, Вс1. 18 КпРзсНе ВепсМе. 8. 13). Вероятно, сам Моцарт рассматривал его не как квинтет, а как род ансамблевого аккомпа-**

нированного речитатива.

<л
СП
ил

в лирико-патетическом ключе, несмотря на то что в либретто был задуман как комический. Прерываемые вздохами и слезами слова, разбитые на отдельные слоги, полны безысходной грусти, они лишь постепенно оформляются в несколько мелодических фраз широкого дыхания. Разлитый в вокальных партиях прощальный плач (оттененный саркастическими репликами Дона Альфонса а раЛе) бережно поддержан трепетной пульсацией скрипок, таинственным р**1221**са**1**о басов и долгой меланхолической мелодией альтов. «Факел подлинного чувства», по выражению Аберта, внезапно вспыхнувший в этом ансамбле[3], зажжен, несомненно, от последнего номера, замыкающего всю сцену прощания — терцеттино *Hote я1а П уеШо* (I, № 10). Девушки прощаются с отплывающими возлюбленными и впервые ощущают терпкую горечь одиночества, о которой, рядом с их томительными мелодиями, на фоне засурдиненных скрипок вновь повествует грустный альт. Лишь на мгновение идиллия оркестра смолкает, оставляя героев «наедине» с излюбленными моцартовскими кларнетами, чтобы вслед за этим дважды вспыхнуть призрачным аккордом на слове *йеш* («желания») и после небольшого эмоционального нарастания раствориться в тишине.

Со$\ /ап Ш1е отвечала ожиданиям венской публики. По крайней мере, внешне. Она была проще и доступнее прежних моцартовских опер, откровенно следуя привычным канонам итальянской ЪиГГа. Правда, это была обманчивая простота. Жанр в Сои представал не столько в своем типичном, сколько в *рафинированном* облике. Моцарт не воспроизводил, а, скорее, стилизовал его признаки так, что обычные любители их легко узнавали и принимали, но и знатоки находили для себя множество тонких деталей, доступных лишь их пониманию. Только знаток мог оценить ясную и продуманную композицию с опорой на большие ансамбли в первой половине оперы и арии во второй, уловить многозначительные смысловые переклички между номерами, которые были в равной степени заслугой и Моцарта, и Да Понте. Терцет «смеха» в конце I акта (№ 16), когда наивным влюбленным кажется, будто победа уже за ними, получает отражение в знаменитых «стансах» о женской верности (II, № 30) перед самым финалом второго, где Дон Альфонсо заставляет Феррандо и Гульельмо согласиться с девизом «Так поступают все женщины». Романтичный Феррандо, в I действии воспевающий «дыхание любви» (I, № 17), во II чувствует себя

преданным и осмеянным (№ 27). Сестры, томно разглядывающие в дуэте I акта миниатюрные портреты своих возлюбленных (№ 4), в начале II деловито обсуждают, как распределить новых ухажеров (дуэт *РгепАегд цие1 ЪгипеМпо* — №20). Наконец, юные кавалеры, предвкушающие в последнем из трех начальных терцетов легкую победу и пиршество, где они нескончаемыми тостами *(ЬппсИз герИсаИ)* восславят бога любви, в финале II акта с бокалами в руке мечтают лишь «утопить в них все мысли, чтобы не осталось и воспоминания о прошлом в наших сердцах», а упрямый Гульельмо грезит о чаше с ядом.

Да и оркестровое письмо, при всей его намеренной скромности и обилии типичных аккомпанирующих фигураций, также весьма изысканно. В нем значительно возрос вес чистого инструментального благозвучия, мягкой и тщательно выверенной в соотношении тембровых красок оркестровой звуч-

а *Аберт* II, 2. С. 206.

ности. Вокальные партии погружены в приглушенные, но богатые оттенками пастельные тона оркестра, с трепетным шелестом струнных и долгими, идеально уравновешенными педалями духовых. Палитра этих оркестровых средств, возможно, уступает предыдущим операм в яркости контрастов, но никак не в многообразии градаций и тонкости переходов.

ПРИДВОРНЫЙ КАММЕ&-К0МР081ТЕ1Л*, ИЛИ СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК ПОНЕВОЛЕ / *«Образцовые» оперы*

О
Д
н
о
<1Э
&
Он
о
и
н

Особенно много сюрпризов, согревающих сердце изощренного ценителя, Моцарт припас в ансамблях. В них отчетливо заметно усиление роли имитационно-контрапунктической техники, которую Моцарт ранее в операх использовал довольно редко. Трудно представить, чтобы крайне индивидуализированные персонажи его зрелых опер обменивались в ансамблях одинаковыми в мелодическом отношении репликами. Подчеркнутый, имеющий даже оттенок абстрактной математической комбинаторики параллелизм героев в *Сот* и, главное, их несколько «стертая» характеристичность

предоставляли эту новую возможность. В моцартовские времена имитационный контрапункт оценивался знатоками как наивысший род технической сложности, распространенный в наиболее интеллектуальных жанрах церковной и камерной музыки. В *Cот* мимолетные, поданные в игровом ключе контрапунктические фрагменты встречаются довольно часто. Иногда, как это ни странно, — в самых одухотворенных эпизодах — они становятся основой целых номеров или их протяженных разделов. Так, к примеру, в уже упомянутом терцеттино из сцены прощания (I, № 10), где поэзия Да Понте вращается в кругу легких рокайльных образов «нежного ветерка» и «тихих волн», сестры и Дон Альфонсо обмениваются деликатными мелодическими фразами в тройном контрапункте октавы (т. 17—20). Или, пожалуй, самый эффектный в этом отношении фрагмент — молитвенное Ьаг§еио из финала II акта (№ 31 Рта1е, т. 173—203), решенное в виде трехголосного бесконечного канона с четвертым свободным голосом. Мелодические контуры пропосты, да и обеих риспост менее всего напоминают традиционные ученые полифонические темы, они близки гибкой и изящной итальянской кантилене, совершенно неожиданной в столь изощренной полифонической форме. Этот причудливый канон еще долго будет провоцировать к соперничеству музыкантов следующих поколений, и его отзвуки слышатся и в квартете-каноне *М1г Ш хо цшпёегЬаг* из I акта бетховенского «Фиделио», и в каноне в сцене похищения Людмилы из финала I акта «Руслана и Людмилы» Глинки.

Моцарт в *Cот /ап 1и((е* предпринял, скорее всего, вполне осознанный шаг к устранению противоречия «знатоки — любители», сумев найти и для себя интерес не в преодолении жанровых норм, а в претворении их с наивысшей степенью профессионализма. В плане личной карьеры, вероятно, это была плодотворная стратегия, и она явно помогла бы ему укрепить свои позиции как оперного мастера при дворе. Но, к сожалению, помешала смерть Иосифа II. В плане же историческом этот ход имел двойственные последствия. Поскольку аристократический *ГАпаеп Яё§те* доживал свои последние дни, его искусство было обречено уйти в прошлое, а вместе с ним и эта моцартовская опера, коль скоро в ней Моцарт скрупулезно следует нравам и обычаям своего времени и не стремится их превзойти. Потому-то и музыканты, и публика XIX столетия, ориентируясь на шедевры «экспериментального» периода, оставались безучастными к последней моцартовской опере Ъийа, и лишь в XX веке *Cот /ап г и Не* вновь стала вызывать к себе пристальный интерес.

Г--

т

«Милосердие Тита». Те же этапы, только в еще более резкой форме — от широкого признания к почти полному забвению, — прошла и эта мопартовская опера. Ее судьба также определялась, главным образом, не музыкальными достоинствами или недостатками, а жанром. В представлениях последующего времени торжественная коронационная опера «спа казалась данью придворному ритуалу и протоколу государственных церемоний, окончательно канувшим в прошлое. Именно такой взгляд нередко определяет отношение к «Титу» и в наши дни.

Действительно, в 1790-е годы опера §епа стремительно выходила из моды и превращалась в анахронизм. И все же, вспоминая моцартовскую характеристику своей оперы как «образцовой», трудно расстаться с мыслью, что он не считал этот жанр безнадежно устаревшим. Вряд ли бы он тогда стремился поставить в Вене своего «Идоменея». Его радовал нарастающий успех «Тита» в Праге, о чем он с нескрываемым удовольствием писал Констанце[3]. Успех сопутствовал и концертным исполнениям оперы уже после смерти Моцарта (в Вене, Граце, Берлине, Дрездене)[ь].

Так что было бы явным упрощением считать, будто «Милосердие Тита» появилось случайно, благодаря непредвиденным обстоятельствам и консервативным вкусам заказавших ее богемцев. Роль могли сыграть и конъюнктурные расчеты самого Моцарта. Он, похоже, неплохо представлял оперные вкусы нового императора, много лет прожившего во Флоренции. Там, в отличие от Вены, оперы зепа продолжали ставиться в течение всех 1780-х годов, причем не менее десятка — на сверхтрадиционные либретто Метастазио[3]. Вполне возможно, что Моцарт и сам ждал повода вновь попробовать себя в серьезном жанре.

Критики «Тита» настаивают, что по доброй воле Моцарт вряд ли выбрал бы драму Метастазио почти шестидесятилетней давности[11]. Наверное, это правда, и композитор, скорее всего, предпочел бы что-нибудь более свежее и менее хрестоматийное. Тем более что отношения с текстами классика либрет-тистики складывались у Моцарта не очень ровно. В детстве никаких проблем не возникало. Ранние опыты в освоении итальянской арии (1765—1771) прошли под сенью поэзии Метастазио. В 1771 — 1772 годы, по возвращении из первого итальянского путешествия, Моцарт пишет на его текст ораторию «Освобожденная Бетулия» и большую поздравительную кантату «Сон Сципиона», а спустя три года, в 1775-м — оперу-серенаду «Король-пастух». Но потом он только от случая к случаю

обращается к стихам Метастазио'. Выбирая в Париже в 1778

а Письмо от 7 октября 1791 г. — *Впе/еСЛ* IV. $. 157. Первые спектакли прошли почти на грани полного провала, но когда официальные торжества закончились и схлынула публика, «пресыщенная танцами, балами и развлечениями», все изменилось, и оперой начали восхищаться. См.: *Нимечек.* С. 79.

Ь Точной программы концерта в Дрездене 25 мая 1796 г. не сохранилось, но есть предположение, что это было концертное исполнение «Милосердия Тита». — *йешвсИОок.* 5. 419. с В 1782 г. — «Зенобия» и «Узнанная Семирамида», в 1783-м — «Артаксеркс» и «Аэций», в 1785-м — «Олимпиада», в 1786-м — «Покинутая Дидона» и «Азександр в Индии», в 1787-м — «Катон в Утике», в 1788 — «Нитегги» и «Демофонт». б *Ките 5.* Мо2ай$ Орет. $. 527.

е По-видимому, по инициативе певцов в Мангейме в 1778 г. он сочинил арию *Шп во А'опйе у1епе* из «Олимпиады» (для Алоизии Вебер), а также сцену и арию *Вавш, чтсем //АН поп 1авс1агт1* из «Покинутой Дидоны» (для Доротеи. Вендлинг). В Зальцбурге в 1779-1780 гг. появилась еще одна — *5регт V^c^по И Шо* из «Демофонта» (для Лизль Вендлинг); и одна — в 1781-м в Вене — *КИвега, <1оуе воп!/АН!поп воп ю* из «Аэция» (дтя мюнхенской покровительницы, графини Йозефы Паумгартен). Ария для Констанцы *1п ге врего, оИ вровО атаю из «*Демофонта» не закончена.

оо
го
ю

году либретто для серьезной оперы, Моцарт в конце концов остановился на ме-тастазиевском «Демофонте». Но при этом он не скрывает своего критического отношения в драмам Метастазио, которые уже не кажутся ему идеальными, скорее умозрительными. Обсуждая перспективы зальцбургской театральной жизни, он высказывался с явной иронией:

ПРИДВОРНЫЙ КАММЕК-К0МР081ТЕ11К, ИЛИ СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК ПОНЕВОЛЕ / ***«Образцовые» оперы***

О
и
н
о
<и
съ
о
м

н

> О, если не скупиться, можно все устроить; я даже не удивлюсь... ес

ли пригласят из Вены Метастазио или, по крайней мере, закажут ему добрую дюжину опер, где рпто иото и рпта с1оппа никогда не появляются [на сцене] вместе. Таким образом, кастрат сможет играть одновременно и любовника, и любовницу, а пьеса от этого станет только интереснее, так как можно будет умиляться добродетели влюбленных, заходящей настолько далеко, что они со всем старанием избегают возможности даже разговаривать на публике[a].

«Идоменей» уже очень далек от метастазиевских образцов, а в Вене Моцарт на несколько лет о поэте практически забывает[b]. Тем более удивительно, что в поздний период интерес к его стихам пробуждается вновь. В марте 1787 года он пишет арию для баса Фишера *Ыоп хо й'опде у1епе* КУ 512 (из «Олимпиады»), год спустя *гсршоАНзет ае1, Ьепщпе теНе* КУ 538 (из «Китайского героя» I, 2) для Алоизии и в то же время для вечеров Жакина четыре ансамбля (для двух сопрано и баса с сопровождением кларнетов и бассетгорнов)[c]. Почему же тогда, внося в свой Указатель «Милосердие Тита», Моцарт даже не упомянул Метастазио? Возможно, автор либретто был и так всем известен. Но не исключено, что его имя было опущено совсем по другой причине. Моцарт — да и не он один — мог понимать: несмотря на поэтические достоинства, драматургия либретто Метастазио в конце XVIII века уже не совсем подходила для сцены. Именно поэтому и были предприняты переделки в либретто «Тита». Насколько они радикальны?

Может показаться, что в общем плане композиция моцартовской оперы существенно отличается от метастазиевской. Размеренная последовательность речитативов и арий нарушена новыми ансамблями, в чем заметно влияние комической оперы. Самый весомый аргумент — большой квинтет с хором в конце I акта, который можно считать прямой аналогией знаменитым буффонным финалам, типичным для 1780-х. Уменьшилось и число арий (с двадцати пяти в оригинальном либретто до одиннадцати). И, самое главное, классическая трехактная структура превращена в двухактную. Маццола и Моцарт сокращают почти весь II акт метастазиевского «Милосердия» — тот, где в интриге возникал обманный ход: из-за рокового стечения обстоятельств в преступлении подозревают невиновного героя. У Метастазио жертвой заблуждения стал Анний, персонаж второго плана, по ошибке обвиненный в заговоре против императора вместо его друга Секста. Убрав эту линию, Маццола

ярче

а Письмо от 7 августа 1778 г. — *Bne/eCA* II. 5. 440.

Ь Характерно, что в моцартовской переписке смерть Метастазио в апреле 1782 г. не удостоилась никакого отклика.

с Ессо яие1 Пего 151ап(е КУ 436 (отрывок канцонетты *Ранета), М\ /апˆего гасепйо* КУ 437 («Сирой»), 8*е 1оШап, Ьеп тю* КУ 438 («Строфы для музыки»), *Рш поп* 5/ 1*го\апо* КУ 549 («Олимпиада»).

ах

сл

подал картину восстания на фоне горящего Капитолия. Большинство ученых и критиков сходятся во мнении, что от этого драматическая сторона выиграла и что Моцарт «тем самым сделал действие только активнее, пьесу в целом — более концентрированной и, как следствие, более интересной»[3]. Вряд ли стоит судить столь однозначно. В моцартовские времена такое решение было, безусловно, правильным, оно усиливало драматически-действенную сторону спектакля, хотя некоторые важные для Метастазио акценты (например, муки совести Секста) выражены менее рельефно.

Однако считать преобразования, предпринятые Моцартом и Маццола, радикальными все же не вполне правомерно. Чтобы убедиться в этом, стоит просто сопоставить количество сольных и ансамблевых номеров в «Милосердии» и, например, Сом */ап 1шПе.* В первом случае на 11 арий и 3 аккомпа-нированных речитатива приходится 8 ансамблей, во втором — на 12 арий целых 17 ансамблей. Так что при всем влиянии, оказанном комической оперой на композицию «Милосердия Тита», коренного преобразования не произошло. Сольные номера, как и положено в опере зепа, доминируют, а, значит, речь может идти лишь о модификации жанра, но не о его полном видоизменении.

Важно и другое. Если вынести за скобки сокращенный II акт, видно, сколь многим воспользовались Маццола и Моцарт из двух оставшихся. В партии Секста два из трех сольных номеров написаны на оригинальный текст: ария *Раг1о: та 1и, Ьеп т'ю* (I, № 9) и аккомпанированный речитатив *ОН /*)е/, *ске зтата ё цие$1а* (I, № 11). Героико-патетическая ария Секста из III акта Ко *сНарегаЮ а тоПе* переработана в рондо *ОеН рег циеш ШаШе* яЯо (II, № 19). Одна из лучших арий Секста в сцене прощания с Виттеллией во II акте, правда, изъята, но в терцете Секста Виттеллин и Публия (II, № 14) использован фрагмент ее текста:

Маццола

5е а1 уо1ю та! **й $епй Ыеуе аига сЬе ˆ'аˆцп ОН е51гепп гте1**

$ОБрт, ОиеП'аИю $ага.

Метастзио

$е ша1Бепйзрйагй зи1 уоКо **Ыеуе йаю сЬе 1епЮ $'аёё1п ОГ :'5оп яиезйе$1геггн зозрш Ое1 тю Гк1о, сНе тиоге рег те.'**

Почти то же можно наблюдать и в партии Вителлин. В двух ариях и аккомпанированном речитативе сохранены тексты Метастазио[ь], и только в большом рондо морская ария-метафора заменена новыми стихами *{Шп рш сИ /юп* — II, 23). По одной метастазиевской арии сохранилось в партиях других персонажей[3]. Ближе всего к оригинальному либретто решена партия Тита: все три его арии и два больших *ассотра§па1о* принадлежат Метастазио.

Если сравнивать музыку «Милосердия» с другими моцартовскими операми (от «Идоменея» до «Дон Жуана»), то трудно уйти от ощущения головокружительной перемены стиля. Особенно поражает контраст с «Идомене-ем». В 1786 году Моцарт показал его в Вене, и, значит, опера в тот момент по своей стилистике казалась ему вполне актуальной. И вдруг — столь резкий поворот. Эту особенность «Милосердия Тита» отмечали уже моцартовские современники и оценивали, скорее, в негативном ключе. Рохлиц пытался

а *Рохлиц.* С. 108.

Ь *ОеИ!$ер1асет/* кмо/ (I, № 2), *Ессо /Урито, оИ УИеША* (II, № 22).

с У Сервилии *5>'а!(го ске 1аспте* (И, № 21), у Анния *А к, региона а1 рпто а$епо* (I, № 7), даже

у Публия *Таг(Из'аууейе* (II, 16).

объяснить ее обыденными причинами и ссылался на срочность заказа: «Он явно осознавал, поскольку не считал себя богом, что принужден сочинить в целом поспешную, посредственную вещь, либо тщательно проработать только самые важные моменты, а те, что менее интересны, наметить лишь в самых общих чертах, не отступая от преобладающих вкусов основной массы публики»[2]. Арнольд (1803) и вовсе видел в «Милосердии» признаки угасания моцартовского гения:

> Пока Моцарт писал эту оперу, его силы убывали. Великий гений прощался

с миром, сила его духа истощалась по мере того, как тело слабело. Отсюда скудное инструментальное сопровождение, спокойная величественность и грусть в мелодиях и характере Тита... И это тот самый Моцарт, который обычно сочинял с такой охотой, так щедро растрачивал себя, одаряя всех без разбора сокровищами своего гения, — тут будто в одно мгновение сделался апатичным и бережливым... У этой оперы совершенно

особый характер, она не похожа ни на одно произведение мастера. Созерцательный, скорбный, безмятежный дух преобладает в ариях, а все нежные чувства окрашены грустью... Только в финальных хорах он полностью собирается с силами, словно очнувшись от предсмертного сна. Это заключительная вспышка угасающего светоча, который в последний раз разгорается в полную силу, прежде чем погрузиться в беспросветный мрак... Инструменты взаимодействуют между собой меньше, чем обычно... партии духовых, все более опустошаясь, будто символизируют связанные крылья гения[6].

Позднее и Аберт критиковал «Милосердие Тита», заметив, что церемониальное искусство оперы зела было глубоко чуждо натуре Моцарта, он стилизовал внешние черты жанра, но внутренне оставался к ним безучастным[2].

Итак, в «Милосердии Тита» речь идет о претворении традиции — вынужденном или добровольном. Это, однако, противоречит ее холодному приему у современников. В самом деле, если Моцарт так откровенно решился пойти проторенными путями и создать вещь, рассчитанную на вкусы не столько знатоков, сколько любителей, почему он вновь не получил признания сразу же?

Проблема состоит в том, что Моцарт вовсе не ставил перед собой задачи написать «доступную» оперу, он стремился сделать ее «образцовой». И в достижении этого он, как обычно, не остановился ни перед чем. Преобразования либретто, предпринятые поэтом и композитором, вполне могли показаться многим смелой, если не дерзкой, «немецкой» реформаторской акцией. Консервативная часть публики, приверженная совсем уж охранительно-традиционалистским оперным вкусам, должна была почувствовать себя обманутой в ожиданиях, увидеть во всем этом наплыв немецкой уче-

а *Рохлиц.* С. 108. Заметим, что могла сказаться не столько спешка при сочинении, сколько довольно короткое время, отведенное для репетиций. Моцарт должен был это учитывать, понимая, что опера с первого раза должна произвести хорошее впечатление.

Ъ *АтоШ /. Т. К С.* МогаПз Ое1$1. ЕгйШ, 1803. 5. 356—359. Цит. по: ЗгаЯогй XV. ТЬе МохагГ МуЙ15. Р. 225. (пер. П. Воронкова), с *Аберт* II, 2. С. 290.

ности, покушение на общепризнанные достоинства итальянцев — гармоничное изящество и непринужденную грацию[3]. В первую очередь это, конечно, касается столь непривычно большого места, которое в «Милосердии Тита» заняли ансамблевые и хоровые сцены.

Их мало по сравнению с оперой ЪиГСа, но гораздо больше, чем в тогдашней кепа, построенной почти исключительно на чередовании арий (ансамблей бывало всего один-два, чаще всего дуэтов). В глазах Моцарта такая опера выглядела бы, видимо, совсем уж архаично, поэтому он решился внести некоторое разнообразие. Но даже в сравнении с «Идоменеем», написанным десятилетием ранее, вольности «Тита» выглядят весьма скромными и тщательно взвешенными. Тут нет изобилия ярких драматических сцен с участием хора, как это было в «Идоменее», — всего лишь одна картина пожара на Капитолии и народного смятения. И даже в ней партия хора далеко не столь динамична, как в ранней опере, она решена проще, хотя сама сцена более развита, чем те, что были в «Идоменее»: помимо хора Моцарт ввел сюда еще и ансамбль солистов. Остальные же хоровые фрагменты вполне конвенциональны. Они не столько действенны, сколько декоративны и довольно компактны, исключая разве еще финальную сцену II акта, призванную своим масштабом уравновесить первый финал. Она утверждает основную идею оперы — милосердие — как результат внутренней победы Тита и одновременно как политический идеал эпохи, когда оно отождествлялось с высшей, подлинной справедливостью. Именно поэтому к этой грандиозной, генде-левской по размаху сцене стягивается вся мощь полетного, гимнического звучания хора и величественных оркестровых ШШ, экономно и продуманно. расходуемая в остальных эпизодах.

Декоративный, а не драматически-действенный характер доминирует и во многих ансамблях, в особенности с большим числом участников — квинтете и секстете (оба с хором). Квинтет в финале II акта показывает не драматическое столкновение характеров, а обрисовывает общее состояние смятения, дисгармонии. В секстете финала II акта, напротив, царит согласие. Да и в других ансамблях — прежде всего, дуэтах — тоже почти полностью отсутствует действие и господствует статика. Моцарт использует их, чтобы сократить число арий у персонажей второго ряда. Они и выглядят как арии, но только для двух голосов. Такого рода номера ранее у Моцарта были редки. Бросается в глаза подчеркнутая квадратность в мелодическом синтаксисе, преобладание построений, напоминающих нечто среднее между итальянскими канцонами и немецкими песнями. В «поздравительном» дуэте по поводу помолвки Анния *Бек ргепсИ ип <1о1се атркззо* (I, № 3) первая строфа — образцовый восьмитактный период, вторая — середина и реприза двухчастной песенной формы. И даже легкие отклонения от полной симметрии из-за заключительных

повторов-дополнений только подчеркивают общую закругленность, разительно контрастируя с первоначальным наброском номера, выдержанном в изысканном имитационном стиле с прихотливыми пятитактными построениями[ь]:

а *МсС1утопй$ М.* МогаП'х Ьа с1етепга сН Тпо апс! орега $епа т Погепсе ах а КеПесиоп оГ Ьеоро1с11Г$ Мияса! ТаЯе // МЛ) 1984-85. Р. 61-70.

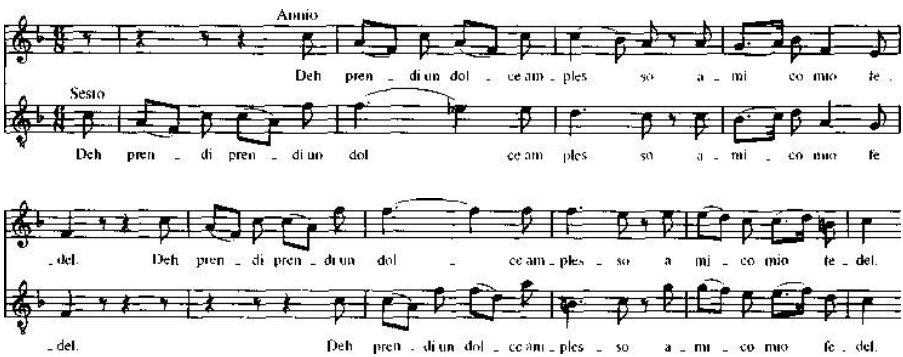
Ь Сохранившийся набросок опубликован в ЫМА II, \% 5, Вё. 20. 8. 325—326.



Г)сI] рген _ (1] Ш1 с!о1 _ се аш _ р1ез _ 50, а _ гш _ со тю Ге . (!с



946 Вариант 1



Очевидно, что Моцарт двигался к предельному упрощению, к тому, чтобы прояснить песенный склад номера, напоминающий итальянскую баркаролу, и одновременно обнажить его кантиленную природу.

ПРИДВОРНЫЙ К АМ М Е Я-КОМ РОЗ 1ТЕ *V* К, ИЛИ СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК ПОНЕВОЛЕ / *«Образцовые» оперы*

О
РР
н
о
<и
Р

рц
О
рр
н

Несколько сложнее, но в том же духе выдержан и дуэт Анния и Сер-вилии *АН региона а1 рпто а//е11о* (I, № 7). Тут, правда, сюжет мог бы натолкнуть Моцарта на более динамичное решение, поскольку ситуация, когда жених принужден уступить свою возлюбленную императору, содержит напряженную внутреннюю коллизию. Но Моцарт предпочел все психологические бури оставить в речитативной сцене, а в дуэте ничем не омрачать любовное чувство, тронутое легкой горечью разлуки.

Так что если и можно говорить в «Тите» о драматически выразительных ансамблях, то только о четырех: одном дуэте и трех терцетах. Первый помещен в самом начале спектакля, остальные — в зоне развития сюжета.

Действенный дуэт Вителлин и Секста в экспозиции у Метастазио отсутствовал, и Маццола написал текст на основе нескольких заключительных речитативных реплик сцены. Номер прекрасно мотивирован драматургически — он словно суммирует все взаимные упреки героев, но, конечно, принципиально отличается от традиционного для оперы $епа. Дуэт примадонны и *рпто иото* приберегался обычно для лирической кульминации где-нибудь во II акте, Моцарт же начинает им оперу по примеру оперы ЪиЯа. По сути, он образует нечто вроде буффонной интродукции и «запускает» механизм всего действия. Именно в нем показана неуемная решимость Вителлин любой ценой стать в Риме полно-■’З-

правной хозяйкой, в том числе и подстрекая к предательству безумно влюбленного в нее Секста. Но если по функции дуэт и напоминает ЬиЯа, то по стилистике и композиции он, конечно же, далек от нее. Яркий музыкально-тематический контраст двух частей — прием, давно опробованный в больших дуэтах оперы зепа (такую форму, основанную на сопоставлении «медленно-быстро», Моцарт использовал еще в своих миланских операх 1770-х годов). Да и в интонационнотематическом плане решительные бравурные мелодии первого раздела, равно как и сладостная порывистость фраз, изложенных в терцию и сексту во втором, полностью соответствуют возвышенной стилистике зепа. Об опере ЪиЯа, помимо расположения дуэта, тут напоминает лишь его драматическая форма — то, что к согласию во второй части приводят темпераментная борьба и острое выяснение отношений в первой.

Подлинное действие совершенно безраздельно господствует в

терцетах. При этом Моцарт уверенно контролирует ритм развертывания композиции. Он практически не допускает свободной инерции, стихия движения в них подчинена строгой мере, ни на секунду не упускается возможность рельефно представить каждого из участников. Уж если что-то в этой опере противоречит мысли об «угасании моцартовских сил», то это в первую очередь терцеты, где власть мастерства и интеллекта чувствуется во всей полноте, но тон эмоционального выражения при этом совсем не скован.

Терцеты помещены в точках сгущения драматических коллизий вокруг главных персонажей оперы. Их неизменным участником является Публий — не только потому, что его бас дает хорошую опору ансамблю, но и потому, что в опере он олицетворяет некую силу долженствования, на фоне которой смятение в душах остальных героев выглядит особенно ярко и впечатляюще. Помимо него в терцетах поют Вителлия и Анний (I, № 10), Вителлия и Секст (II, № 14), Секст и Тит (II, № 18). Драматическое напряжение растет от ансамбля к ансамблю. В первом из них Вителлия, отправив Секста убивать Тита, узнает, что избрана императором в жены; он словно открывает череду роковых событий. Во втором на ее глазах арестовывают Секста. В третьем осужденный сенатом Секст предстает перед Титом, и обескураженный император воочию убеждается в том, во что не решался поверить, — бывший друг превратился в предателя.

Все это — и хоровые сцены, пусть даже и статичные, и действенные ансамбли — для традиционной оперы зепа, конечно, не являлись общим местом. Так что прохладную реакцию высокопоставленной публики, не слишком искушенной в новейших оперных тенденциях, на торжественном пражском спектакле в чем-то можно понять. И все же Моцарт вряд ли стремился к каким-то отчетливо выраженным «прогрессистским» и, тем более, реформаторским решениям. Скорее, в его позиции ощущается разумный прагматизм: средства оперы Ьийа **оживляли** привычную палитру зепа. И, по сути, — в особенности в сравнении с его же «Идоменеем» и венскими буффонными операми — он ограничился весьма скромными шагами. Но даже и они многим могли показаться чрезмерными.

Трудно сказать, существовали ли в этом случае какие-то «трамплины». Если сравнить «Тита», например, с «Юлием Сабиным» Сарти\ оперой зепа, Моцарту хорошо известной, видны и моменты общности, и моменты отличия. Не исключено, например, что рондо Сабина *Сап /1%Н ип акго атркззо*

Первая постановка — Венеция, ! 781; в дальнейшем в 1780— 1790 гг. стала одной из самых популярных опер хепа

XVIII в.

(II, № 8) послужило моделью для рондо Секста. Есть и другие параллели. Но все же общая композиция «Тита» иная, чем в опере Сарти. Господство арий, царящих у итальянца почти безраздельно, у Моцарта заметно ограничено. Там, где первый предпочитает развернутые сцены с аккомпанированным речитативом и краткими колоритными инструментальными отыгрышами, второй помещает ансамбли, а речитативы трактует более традиционно. Наконец, в конце актов, где у Сарти как раз ансамбли, Моцарт помещает масштабные хоровые сцены.

ПРИДВОРНЫЙ КАММЕК-КОМР081ТЕ11К, ИЛИ СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК ПОНЕВОЛЕ / ***«Образцовые» оперы***

О
«
н
о
а>
Р
Он
О
«
н

Последнее, что он слышал в подобном роде, были фрагменты из «Федры» Паизиелло (1788, Неаполь), представленные на большой академии венского «Общества музыкантов» 16 и 17 апреля 1791 года[a]. Неизвестно, удалось ли Моцарту ознакомиться с партитурой всей оперы. Если да, то ее двухактное строение и большие финальные сцены тоже могли произвести на него впечатление, однако в ансамблях (всего один дуэт во II акте) «Федра» едва ли могла послужить примером.

И все же хоры и ансамбли в опере Моцарта, при всем их значении, не отодвигают сольное пение на второй план. В «Милосердии» Моцарт явно стремится поднять его на прежнюю высоту — в полном соответствии с нормами оперы кепа, где пение составляло художественную суть спектакля. По отношению к своим зрелым операм он как бы идет вспять, возвращаясь к традициям. Продиктован ли такой шаг внутренней эволюцией в подходе композитора к опере, сыграло ли роль метастазиевское либретто или вкус Леопольда II, привыкшего в Италии именно к такой практике, судить трудно. Ясно, по крайней мере, что в последнем случае Моцарт все угадал верно. Цинцендорф, хоть сам и назвал спектакль «невероятно нудным», отметил, что примадонна постановки, приглашенная итальянская звезда Мария Маркетти-Фантоцци «пела весьма хорошо, император был

от нее в восторге»[6]. Значит, Моцарту удалось преподнести ее вокальное мастерство в выигрышном свете. И в этом тоже видны особенности и предпочтения, характерные для его позднего стиля.

Сохраняя традиционную для §епа ролевую иерархию в распределении сольных номеров, Моцарт исходил из того, что у каждого из героев должна быть по меньшей мере одна ария. Помимо этого примадонна (Вителлия) и *рпто иото* (Секст) получили еще по одной, причем у каждого из них имеется протяженное и изобилующее сложной вокальной техникой рондо, да вдобавок еще и аккомпанированный речитатив. Два сольных номера есть также в партии Линия, друга Секста, но его арии явно скромнее и по масштабам, и по технике. И один лишь титульный герой оперы имеет три арии, одно ариозо с хором и два аккомпанированных речитатива — следствие и коронационного статуса оперы, и той идеологической нагрузки, что падает на этот образ.

Представлениям о виртуозном сольном пении в максимальной степени отвечают арии Вителлин и Секста. Хотя Моцарт не обозначил их термином *гопйд,* оба они напоминают эту жанровую разновидность монументальной арии. Они также построены на смене двух разделов в разных темпах, при этом быстрый не просто завершает номер в приподнятом духе, но вводит и развивает собственные тематические идеи. В первой арии Вителлин в его основу положены лукавые заключительные строки текста Метастазио: *СМ зетрге т%апМ аире На,*

а *ВеШзскйок.* 3. 344—345. Ланге, певшая в концерте партию Арисии, исполнила моцартов-

скую арию *N 0 , по, ске поп зе1 сараев* КУ419.

ь

Цит. по: *КоЬЫпз Ьапйоп Н. С.* 1791: МогаЛ'з 1а$1 уеаг. Р. 115.

1/">

ТГ

а11еиа ай т%аппаг («Кто только и ждет обмана, сам побуждает обманывать»), Моцарт многократно использует тут прием, как раз вошедший тогда в моду: сбить на время пульсацию регулярного метра, подчинив оркестровый аккомпанемент воле певца (обозначение *со11а раПе),* а затем с наступлением каданса вернуться к строгой метрике.

Первая ария Секста *Рано, та 1и Ьеп тю* (также на текст Метастазио, лишь слегка модифицированный), следует по тому же пути. Основу для раздела в «новом характере», как тогда говорили, дают строки из второй строфы: *А ^йена $§иагйо .чо1о йа*

те И ретега («Я стану думать только об этом твоем взгляде»). В тематическом развитии заключена основа выразительной мизансцены. Секст умоляет Вителлию о прощальном взгляде, прежде чем он присоединится к мятежникам. Моцарт не оставил в партитуре никакой ремарки, но еще одна смена темпа в быстрой части (А11е§го — А11е§го азьаО и экстатический тон заключительной стретты говорит о том, что Сексту все же удалось смягчить сердце своевольной красавицы и поймать ее взгляд.

Ария Секста отличается еще и тем, что в ней использован концертирующий инструмент — бассет-кларнет. Конечно, Моцарт охотнее выделял в оркестре целую группу *сопсеНаМе* — достаточно вспомнить о знаменитой арии Фьордилиджи из *СоП / ап шпе* с ее семью облигатными духовыми или о написанном еще раньше для той же певицы (Феррарезе) рондо в возобновленной «Свадьбе Фигаро», где группа солистов состоит из пяти инструментов. В зрелых операх Моцарта арии с одиночным концертирующим инструментом — редкость; можно назвать лишь *ВаШ, ЬаШ* с виолончелью из «Дон Жуана» и большое рондо Идаманта *Иоп (етег, а таю Ьепе* со скрипкой из венской редакции «Идоменея»[a].

В сравнении с последним ария Секста решена сдержаннее и скромнее, но в то же время более утонченно. Духовые появляются здесь лишь на краткие мгновения, уступая все остальное пространство кларнету и скупому аккомпанементу струнных. Скрипка в арии Идаманта то пропевала темы еще до того, как они появлялись в вокальной партии, то обменивалась с голосом мелодическими фразами, то рассыпалась виртуозными орнаментами. Кларнет вступает реже, но реплики его весомее. Они практически не повторяют контуры вокальной партии, но составляют к ним весьма гибкий и интонационно прихотливый контрапункт. Фигуры фактурного аккомпанемента появляются у кларнета только в быстрой части, и то он тут же подхватывает виртуозную колоратуру, составив с вокалом своеобразный дуэт. У кларнета, да и у голоса здесь гораздо меньше настойчивой техничной моторики, оттого при внешней скромности фактурного оформления любой интонационный поворот приковывает к себе неослабевающее внимание.

На вопрос, почему Моцарт в «Тите» уклонился от арии с группой *сопсеНапЮ,* однозначно ответить сложно. Однако едва ли стоит воспринимать это в духе Арнольда как «скудное инструментальное сопровождение». Все можно объяснить более естественно — ограниченным числом репетиций оперы (по принципу: меньше играть — легче разучить). Вполне возможно, вопреки хвалебным высказываниям Нимечека, Моцарт считал

состав духовых в пражском оркестре не столь высоко квалифицированным, как в Вене, и решил обойтись

а Еше один образец — уже упомянутые Кеспацу соп Копёо КУ 505 на тот же текст с об

лигатным фортепиано, написанные Моцартом для академии Нэнси Стораче и для себя в качестве солиста. Но он относится не к опере, а к роду концертных номеров.

одним исполнителем, в котором был абсолютно уверен, — великолепным кларнетистом Антоном Штадлером.

Ш
п
о
со
X
X
о
с
X
X
*
о
С*
>.
X
’X
З X
О

ю
О
ш
и
х
4 Х
Х
О
и
н
с/э
О
с_
2
О
Х
Х
ш
<
Х
Х
3
Х
о.
О
со
е*
Х
а.
Х
О
Х
н
о
од
Х
Он
о
Х
н

Последнее рондо Вителлин *Ыоп рш Ш Доп* (II, № 23), подводящее вплотную к финальной хоровой сцене, также имеет концертирующий инструмент — бассетгорн, на котором играл тот же Штадлер. Здесь, как и в арии Секста, виртуозно-концертный

элемент в инструментальной партии подается довольно сдержанно. Бассетгорну отданы в основном аккомпанирующие фигурации (в медленном разделе) и тематически яркие реплики-контрапункты к вокальной партии (в быстром). Более сумрачный, в сравнении с бассет-кларнетом, тембр этого инструмента, безусловно, способствует нагнетанию драматического напряжения к концу действия.

В речитативе перед арией Вителлин, видя готовность Секста пожертвовать жизнью, отказывается от своих властных амбиций и решает признаться Титу в своей причастности к заговору. Оригинальный метастизиевский текст, построенный на аллегории корабельщика, бросающего за борт свои богатства в надежде спастись пусть даже ценой бедности, видимо, показался Моцарту чересчур умозрительным. Правда, есть вероятность, что Моцарт просто захотел воспользовался своей более ранней арией на стихи неизвестного нам автора[8]. Впрочем, она оказалась удивительно к месту. Вителлин прощается с мечтами о сладких узах Гименея и взамен гирлянд, сплетенных из цветов, видит себя связанной суровыми, жесткими путами и идущей на смерть.

Этот мотив роднит рондо Вителлин с последним рондо Секста *йеИ рег дие$1о Шап(е зо1о* (II, 19), где герой в начальной строфе также предается воспоминаниям о былой дружбе, а затем его охватывает желание свести счеты с жизнью. Сходство текстов, а вместе с ним и стадий в развитии образов, когда оба героя оказываются в безвыходном положении, придает этим двум номерам совершенно особые черты. Дело в том, что сама структура рондб-арии с ее сменой темпа не слишком подходила для выражения таких чувств, наоборот, обычно служила для воплощения героического порыва. Элегически-мечтательная окраска первого раздела рельефно оттеняла неколебимую стойкость и непреклонную волю, торжествующие во втором. Что же касается Секста и Вителлин, то их решимость — следствие не моральной победы, а поражения, их чувствами владеет не воодушевление, а отчаяние. Секст готов принять смерть, но ему приходится умирать не героем, а предателем. Вителлия жертвует своими мечтами и своим правом на власть, но ее отречение — не жест великодушия, а признание своей виновности. И потому быстрые разделы в их номерах построены не на планомерном и неотвратимом нарастании звучности к коде, а на странном калейдоскопе сменяющих друг друга фрагментов с разной динамикой, призванных запечатлеть разброд в их мыслях и смятение в их душах. В обеих ариях обращают

а Вопрос о происхождении рондб и авторстве текста до сих пор остается открытым. Т. Во-

лек считает, что именно это «рондб с облигатным бассетгорном» исполнялась Йозефой Душек на ее академии в Праге 26 апреля 1791 г., и высказывает предположение, что появление этой арии связано с намерением импресарио Гуардазони еше в мае-апреле 1789 г. заказать Моцарту оперу на сюжет «Милосердия Тита». См. *Уо1ек Т.* ОЬег беп 11г5рпт§ уоп **Могат Орег Ьа с1етепга сИ Тйо // М.1Ъ 1959. 5а1гЪигё, 1960. 5. 274-286. Тайсон установил, что раздел ЬагдЬеИо записан на той же бумаге, что и большинство номеров оперы, созданных в Праге в августе-сентябре 1791 г., в то время как раздел АПеˆго был явно создан раньше и адаптирован к опере. Однако он сомневается в том, чтобы Моцарт и Гуардазони еще в 1789 г. замышляли оперу на метастизиевский сюжет. Он полагает, что «ария имеет независимое от оперы происхождение и что ее включение представляет собой пример счастливо удавшейся прививки». См.: *Тузоп.* Р. 60.**

г-

т!"

на себя внимание небольшие песенные по складу музыкальные темы, словно залетевшие сюда из оперы ЬиГГа. Они звучат многократно, как навязчивые идеи, не дающие покоя своим жертвам. Сознание Секста сверлит мысль о том, как бы хорошо было умереть от печали, а не на плахе: «Какая печаль терзает сердце, но от печали не умирают»:



Тап_юаГ_Гап_по 50Г. Гге ип со _ ге, пё $1 шо_ге

й

до _ 1ог, ей до _ 1ог!

Вителлию преследует желание раскрыть кому-нибудь свою душу: «Если бы кто-то увидел мою скорбь, он бы пожалел меня»:

95§ А11е§гоУйеША



СЫ уе _ де& _ зе И тю до _ 1о _ ге, ригула д! те р1е _ 1а.



СЫ уе _ де$ _ &е

И

тю до _ 1о _ ге

Оба эти номера дают повод поспорить с теми критиками оперы, кто, подобно Хильдесхаймеру, полагает, что «в сравнении с “Титом” возникает желание даже “Волшебную флейту” назвать психологической драмой»[3]. Но как раз здесь Моцарт сделал решительный шаг в сторону психологизации своих персонажей. Другой вопрос — допустимо ли это в рамках поэтики оперы кепа. Ведь ясно, что этот жанр нацелен не столько на углубление в детали эмоциональной жизни и их реалистичное преподнесение, сколько на воплощение идеальных образов, чьи желания и действия лишь до некоторой степени правдоподобны. Не перешел ли здесь Моцарт какую-то грань, не вступил ли противоречие с духом оперы аепа? Трудно ответить однозначно. Во всяком случае, обе арии со сценической точки зрения таят в себе проблемы и требуют от исполнителей не только безупречной вокальной техники, но и неординарной актерской игры.

Особенности поэтики оперы $епа, видимо, ставили в тупик уже многих моцартовских современников и тем более — музыкантов следующего поколения. Карл Фридрих Цельтер, рассказывая в письме к Гёте от 22 июля 1819 года о посещении в Вене спектакля «Милосердия Тита», не удерживается от иронического комментария: «Надо бы, чтобы еще появился на свет такой Тит, который бы влюблялся в девушек, только и желающих его убить»[ь], намекая на несомненное расхождение идеального метастазиевского образа и того, каким в реальности был римский император Тит Веспасиан. Это недоверие к самому духу легенды и стремление привести его в соответствие с исторической правдой стало едва

***ШШезкеШег* И[7]. МогагТ. 5. 359.**

ь

Цит. по: *Ките 5.* МогаП$ Орет. 5. 525.

ли не навязчивой идеей Новейшего времени. Следуя ей, очень трудно понять те восторженные оценки, которые адресовал сочинению Метастазио Вольтер, считая, что в этой драме итальянец превзошел самого Расина или Руссо. Исследователь же XX века способен увидеть в образе Тита лишь «великодушный манекен», а в ряде других — лишь кукол, «мстительных и мучимых угрызениями совести», как Вителлия, или «изображающих страсть и раскаяние», как СексТ. Не избавившись от этого синдрома «правды жизни», не переступив границы этой

реалистической эстетики, сковывающей по рукам и ногам, едва ли возможно адекватно оценить моцартовского «Тита» и действительно приблизиться к постижению мощного заряда облагораживающей идеализации, унаследованного этим сочинением от традиции итальянской оперы хепа.

Возможно, однако, что Моцарт тщательно рассчитывал эффект арий Секста и Виттелии. Они размещены в максимальной близости как раз к тем моментам оперы, где торжествует величественное и неколебимое в своей уверенности спокойствие, и составляют с ними резкий контраст. За арией Секста следует речитативная сцена Тита, где он, словно на весах, измеряет цену дружбы и власти и в последующей арии решительно отстаивает наивысший приоритет дружеских уз; за рондо Вителлин — хоровой финал оперы, где Тит преподносит своим подданным урок «практического» милосердия.

Еще более существенно для понимания оперы то, как подан в ней сам император. Нимечек недаром замечал: «С тонким пониманием Моцарт постиг простоту, спокойное величие в характере Тита и во всем действии оперы и полностью воплотил их в своем сочинении. На всем... лежит этот отпечаток и придает целому прекраснейшее единство»[6]. Правда, тут вмешивается традиционная для оперы хепа иерархия певческих голосов, несколько искривляющая картину. Ведь кастрат Доменико Бедини (Секст) должен был, несмотря на любые оговорки, считаться *primo uomo* труппы, равно как и Маркетти-Фантоцци (Вителлия) — примадонной. Именно этим в первую очередь и объясняется наличие в их партиях «статусных» рондо-арий. Теноровая партия Тита, которого пел замечательный артист Антонио Бальони (первый моцартовский Оттавио в «Дон Жуане»), по определению, стояла ступенью ниже. И все же положение Тита в сюжете таково, что Моцарт именно ему, единственному в опере, оставил три арии. И, что особенно показательно, все тексты взяты из либретто Метастазио.

Неожиданнее всего выглядит первая из них. Именно в ней Арнольд не без основания мог почувствовать «спокойную величественность и грусть»[c]. Ее содержание — своего рода *сгеёо* императора, ответная реплика на упрек Секста о чрезмерных благодеяниях: «Только они — единственные дары самого высокого из всех тронов; все остальное лишь мучение и рабство... Что бы мне осталось, если б я утратил счастливые часы, когда моху помочь притесненным, возвысить друзей и раздавать награды по доблести и заслугам» (I, № 6). Тихое АпёаШе начинается сразу с вокальной фразы. Ее природа скорее речитативна, и лишь задержки на метрически сильных долях,

разрушающие квадратность и раздвигающие стандартный двутакт до трехтакта, сообщают ей некоторую напевность. И все же грустный рассудительный тон господствует почти до конца начального периода,

а *Эйнштейн.* С. 179.

Ь *Нимечек.* С. 78.

с См. сноску *Ь* на с. 545.

§
о
со
ш
ас
о
с
X
5
Е
X
О
=5
>»
X
в
З
X
о
ш
О
со
и
ас
=:
х
оС
X
ш
н
с/э
О
IX
О
X
X
ш

2
2
<
«
З
Х
о.
о
со
е*
Х
х
С
о
«
н
о
и
р
а
о
И
н

вплоть до дополнения, в котором разворачивается собственно музыкальное развитие. На фоне валторновой педали и сдержанной пульсации аккомпанирующих струнных скрипки с басами начинают бесконечный канон на медленно, посту-пенно восходящую в ритме сдержанного шага тему. Голос в это время словно еще раз взвешивает значение слов «мучение и рабство», он как будто вовлечен в некое безостановочное круговое движение, пока смещение интервала вступления в каноне не разрывает цепь повторов и не приводит к еще одной, уже последней и безоговорочной констатации того, что власть — все то же «мучение и рабство».

Две другие арии Тита — более энергичны и торжественны. Но суть образа задана все же первым сольным высказыванием. В нем ощущается особое отношение к власти, сформированное поздним Просвещением. Эта власть мыслится не как награда или повод для демонстрации силы, не как основа для военных триумфов и прижизненного обожествления, но как бремя и ответственность. И достоин ее только тот, кто видит в ней одно лишь это бремя.

«Волшебная флейта». До сих пор не утихают споры о том, какую из моцартовских опер считать последней. Композитор взялся за сочинение коронационной оперы для Праги, когда

почти вся «Волшебная флейта» уже была записана, но на сцену она попала через 24 дня после премьеры «Милосердия Тита», так что в этом вопросе едва ли можно опираться лишь на хронологию. Раздумывая над тем, какая из опер более органично замыкает творческий путь Моцарта, мы склоняемся к выводу, что это «Волшебная флейта».

Самые острые дискуссии, впрочем, разворачиваются не о месте этого зингшпиля в моцартовском наследии, а о его основном смысле. В толковании сюжета оперы обозначились два принципиальных подхода. Первый состоит в том, чтобы видеть в нем прямое и последовательное выражение некоего круга масонских идей, облеченных в сказочно-символическую оболочку. Другой вариант — считать, что масонские мотивы, сколь бы они ни были важны, — всего лишь часть компонентов, ее составляющих. Бесспорных доказательств ни в том, ни в другом случае нет, так как мы не располагаем недвусмысленными высказываниями Моцарта или Шиканедера по этому поводу. А значит, речь может идти только об интерпретации, и читатель, равно как и исследователь, волен придерживаться той позиции, которая, на его взгляд, заключает в себе меньше противоречий, более соответствует интуитивно постигаемому смыслу этой оперы.

Среди приверженцев первой «масоно-центристской» позиции, несомненно, нужно назвать Жака Шайе, озаглавившего свою книгу «“Волшебная флейта” без покрова тайны: эзотерический символизм в масонской опере Моцарта»[3]. Сам автор честно признается, что чувствует себя аутсайдером: «Среди бесчисленного количества работ на разных языках, что мне довелось читать, я натолкнулся только на две, где есть стремление объяснить “Волшебную флейту” тем же способом, что и у меня, — это “Моцарт” Пауля Неттла и книга под тем же именем Жана и Брижит Массен»ь. Именно поэтому его взгляд заслуживает специального внимания.

Тщательно взвесив все составляющие сюжета «Волшебной флейты», Шайе приходит к выводу, что в его основе лежит коллизия мужского

а В нашем распоряжении находился английский перевод книги: *СНаШеу* ТЬе Ма$рс РНне

штуеПед: Е$о1епс ЗутЬоИзт т Могап’з Мазошс Орега. Ые\у Уогк, 1971.

Ь 1Ы<1. Р. 83. Шайе имеет в виду книги: *№& Р.* Могап ипс! Ше кбпщНсНе Кипя. ВегНп, 1932;

Маззт *]. &* В. \У А. Могаг1. Раш, 1959.

и женского масонства, ставшая, на его взгляд, особенно

актуальной в 1780-е годы. В ключевой главе «Масонство и феминизм» он углубляется в происхождение и историю женских масонских лож или так называемого *Мадоппепе й'АйорИоп* (масонство адопции[8]). По-видимому, уже в 1760-е существовали единичные женские масонские ложи, а в 1770-е и позднее они были довольно широко распространены (прежде всего, конечно, во Франции). Много шума наделал учрежденный в Париже около 1784 года «египетский ритуал» графа Калиостро, где существовали ложи обоих полов и где главой-настоятельницей женского масонства под титулом Царицы Савской он объявил свою любовницу и компаньонку в бесчисленных авантюрах Лоренцу Феличиани. Конечно, это противоречило первоначальным принципам, ведь еще в 1729 году при открытии Великой ложи Англии в ее уставе ясно указывалось, что членами могли состоять только мужчины.

Вокруг этого противоречия и вращается, по мнению Шайе, основная идея «Волшебной флейты»:

> Яростные антифеминистские декларации в ее тексте отмечались мно

гими [...] однако гораздо реже речь заходит о другом — о возвеличивании Памины, обряженной в жреческие одежды, о ее финальном триумфе рядом с Тамино, так что итогом становится возвышение женщин до равенства с мужчинами в таинстве брачной четы[b].

Позиция, таким образом, оказывается двойственной. С одной стороны, претензии женщин на господство (Царица ночи хочет вернуть себе золотой солнечный диск, символ мудрости и власти, завещанный ее мужем сообществу посвященных во главе с Зарастро)[c] безоговорочно осуждаются. Но женщине, готовой разделить с мужчиной жизненные опасности и невзгоды, той, что не страшится ночи и смерти, дозволено войти в круг избранных. Именно таков, по Шайе, главный эзотерический смысл моцартовской оперы.

Роль, отведенная Шайе проблеме женского масонства, все же кажется преувеличенной. Конечно, галантные французы, расстроенные отсутствием в ложах «самой совершенной части рода человеческого» и уверенные, что ее нельзя постоянно изгонять из тех мест, которые она призвана украсить[11], усердно насаждали в Париже адопционные ложи. В 1775 году в ложе «Прямодушие» *(Ьа Сапёеиг)* герцогиня Бурбонская (дочь великого магистра масонских лож Франции) в присутствии герцогинь Шартрской и Ламбальской была объявлена Гроссмейстером всех женских лож Франции. Но одно дело — берега Сены, другое — берега Дуная. Вызывает сомнение, что вопрос организации

женских масонских обществ и их взаимодействия с мужскими был так уж остр в Вене начала 1790-х, чтобы рассматривать «Волшебную флейту» как некий актуальный, едва ли не публицистический спектакль на эту тему. Тем более что австрийское масонство, как уже говорилось, переживало тогда не лучшие времена. К тому

а Точный смысл понятия «адопция» (усыновление-удочерение), закрепившегося за женским

масонством, неизвестен. Возможно, этим все же подчеркивался его подчиненный статус.

Ь *СНаШеу /*. ТЬе Мадо Р1и1е ипуеНеЛ. Р. 74.

с Об этом идет речь в диалоге Царицы ночи и Памины в восьмом явлении II акта.

с1 Положение из «Перечня вступительных правил» для адопционных лож, принятых ложей

«Великий Восток» около 1774 г. в Париже. См.: *Бретон Г.* Истории любви в истории Франции. Книга 3 [т. 5—6), Распутный век. М., 1993.

1Г)
ш
П
О
со
ш
Я
о
с
Х
я
Х
*
о
1=1
>.
Х
>**х**
2
Х
=1
О
из
О
со
и

х
е?
Х
и
х
ш
Н
сл
О
й.
2
О
Х
йС
ш
2
2
<
=Х
3
Х
о.
О
со
|=Г
Х
си
С
О
Х
н
о
рц
О
Х
н

же нет никаких документов, подтверждающих существование в Вене женских лож. Но даже если допустить, что в масонской среде эта проблема могла вызывать оживленный интерес, трудно понять, для чего столь тонкие и каверзные вопросы надо было выносить на суд разношерстной третьесословной публики венского предместья.

Основная ошибка в таком подходе к «Волшебной флейте» — стремление видеть в ней последовательное и систематическое

выражение единого и стройного мировоззрения, некую аллегорию, за которой скрыта ясная, однозначно понимаемая идеологема. Следуя по такому пути, неизбежно приходишь к необходимости на каждом шагу идеологически объяснять и обосновывать любую деталь и делать далеко идущие выводы. Но все ли поддается такому объяснению и непременно требует его? Взять, к примеру, один из шести известнейших эстампов 1793 года, воспроизводящих мизансцены шиканедеровского спектакля, а именно — тот, где изображены Тамино, Папагено и три дамы у поверженного змея. Видно, что змей рассечен на три части. Но если каждая из дам нанесла удар, то этих частей должно быть четыре! К тому же в ремарке при их первом появлении сказано, что они вооружены не мечами, а серебряными дротиками, которыми, как справедливо замечает сам Шайе, «не слишком удобно разрубить змея»[a]. Заключают ли все эти странности какой-либо тайный смысл и непременно ли нужно его искать? Серебро символизирует лунную, женскую природу, которой служат три дамы — с этим легко согласиться. Три куска рассеченного змея, по Шайе, впервые представляют «мужское» число «3»[b] — не натяжка ли это? Тогда *три* дамы в качестве свиты Царицы ночи, если трактовать их число столь же символически глубокомысленно, способны поставить в тупик. Это признает и ученый, предположив (без всяких на то оснований), что «первоначально их планировалось пять, и, без сомнения, только ограничения в актерском составе оправдывают эту досадную небрежность»[0].

Или другой вопрос — есть ли какая-то символика в том, что дамы, одолев змея и обратив внимание на Тамино, впадают вдруг в любовную горячку и принимаются безудержно кокетничать? Следует ли и в этом непременно искать какую-то скрытую масонскую программу отношения к женщинам? И можно ли на этом основании делать вывод, что масонство осуждало кокетство? — вывод, скажем прямо, довольно комичный.

В одной из бесед с Эккерманом Гёте как-то сказал: «Это действительно должно было быть чудо, чтобы весь тот богатый, пестрый и в высшей степени разнообразный мир, что я вывел на свет в “Фаусте”, мне бы захотелось нанизать на суровую нитку одной-единственной сквозной идеи! [...] Чем неожиданнее и непостижимее для разума плод поэтического воображения, тем он лучше»[0']. Эту мысль можно отнести и к «Волшебной флейте». Поэтому позиция, согласно которой масонская символика в опере хоть и играет значительную, но все же не всеобъемлющую роль, кажется нам более плодотворной. Ее разделяют и большинство моцартоведов.

а *СкаШеу* ТНе Ма§ю Р1ше ипуеИед. Р. 121.

Ь 1Ы < 1.

с 1Ь1с1. Р. 109—110.

с! Гёте в разговоре с Эккерманом от 6 мая 1827 г. Куние предпослал эту фразу в качестве

эпиграфа в главе о «Волшебной флейте», см.: *Ките 5*. Мога«5 Орет. $. 554.

Косвенно ограниченность строго-масонской интерпретации признает и сам Шайе. Он соглашается, что исходным импульсом для Шиканеде-ра было, по-видимому, желание написать сказочную оперу и повторить успех, выпавший на долю «Оберона, короля эльфов» — романтического зингшпиля Пауля Враницкого (на либретто Гизеке), поставленного в театре Ауф дер Виден 7 ноября 1789 года[3]. Внимание авторов «Волшебной флейты» привлекла сказка «Лулу, или Волшебная флейта» из обширного сборника сказок Виланда «Джин-нистан» (вышел тремя книгами в 1786—1789 годах)[ь]. Краткий пересказ ее сюжета известен еще со времен Отто Яна[с]. Либретто оперы Моцарта совпадает с ним лишь в общих чертах. «Лучистая фея» Перифирима преобразована в Царицу Ночи, персидский принц Лулу стал японским принцем Тамино, а злой волшебник Дильзенгуин, похититель дочери феи прекрасной Зиди и волшебного меча, дающего власть над духами и стихиями, превратился в Зарастро. Из сказки в либретто перешел мотив похищения дочери и могущественный талисман (в опере — золотой солнечный диск), причем в обоих случаях фабула строится на основе «добывания невесты». Впрочем, «добывание невесты» путем одурачивания старого опекуна можно считать классическим комедийным мотивом, на нем стоились комедии испокон века, в том числе и музыкальные. У Моцарта он составляет основу «Похищения из сераля», отчетливо просматривается даже в «Свадьбе Фигаро». В «Волшебной флейте», правда, роль опекуна играет волшебник, то есть примешивается еще и сказочный антураж. Но и это не стоит считать таким уж новшеством.

Фантастические фьябы Карло Гоцци (знакомые Моцарту) и вслед за ними мода на волшебные оперы (итальянские и французские) появились еще в середине 1760-х годов. Но до широкой венской публики эта мода докатилась как раз к концу 1780-х, свидетельство чему — тот же «Оберон» Враницкого, написанный по мотивам большой поэмы Виланда о похождениях Гюона де Бордо, отправленного Карлом Великим в Багдад, и о волшебном покровительстве, оказанном рыцарю королем эльфов. Эта поэма, опубликованная в 1780 году, послужила материалом для множества волшебных зингшпилей той поры. Целый ряд

персонажей и мотивов моцартовской «Флейты» также заимствован из нее — например, Папагено. У Виланда храбрый рыцарь отправляется ко двору Гаруна-аль-Рашида, чтобы похитить дочь халифа, прекрасную Рецию, со своим бравым оруженосцем-слугой Шеразмином (в «Лулу» и в помине не было никакого слуги-птицелова). Да и образ Папагены напоминает о веселой подруге Шеразмина Фатьме. Впрочем, пара благородных *тпатогай,* оттеняемая комической парой влюбленных слуг — старые как свет театральные амплуа, восходящие еще к испанской комедии «плаща и шпаги». А вот волшебный музыкальный инструмент, подобный рогу Оберона, магическое оружие, которое король эльфов вручил рыцарю, — образ поистине оригинальный. Для волшебной оперы он был блестящей находкой, так как позволял музыке не только сопровождать,

а Дата постановки, указанная Абертом (23 июля 1791), ошибочна. См.: Аберт II, 2. С. 297. Моцарт наверняка знал оперу Враницкого и имел возможность слышать ее не только в Вене, но и на коронации Леопольда II во Франкфурте 15 октября 1790 г. См. комм, к письму от 15 октября. — *Bne/eCA* VI. 3. 402.

Ь Сказка о «Лулу» написана не Виландом, а его зятем А. Я. Либескиндом. Зингшпиль «Философский камень» Шака и Герля на либретто Шиканедера, поставленный во Фрайхауз-театре ранее (11 сентября 1790 г.), также был основан на одной из виландовских сказок, с Он воспроизведен также у Аберта. См. *Аберт* II, 2. С. 296—297.

ПРИДВОРНЫЙ КАММЕК-КОМР081ТЕ1Ж, ИЛИ СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК ПОНЕВОЛЕ / *«Образцовые» оперы*

О
Я
н
о
аэ
Р
О.
о
я
н

украшать или дополнять спектакль, но определять ход действия, как в «Оберо-не», когда звуки рога околдовывают грозных мусульман и заставляют их против собственной воли пуститься в пляс. Волшебная флейта из сказки о Лулу, конечно же, прямая наследница сказочного рога из поэмы Виланда, и неудивительно, что не только Шиканедер, окрыленный успехом

оперы Враницкого, но и конкурирующий театр Маринелли в Леопольдштадте[3] едва ли не одновременно принялись делать зингшпили на этом материале.

Имеются еще некоторые мелкие детали, роднящие «Волшебную флейту» с виландовским «Обероном». К примеру, для того, чтобы заставить Гюона с большим рвением исполнить королевский приказ и добыть невесту, Оберон насылает на рыцаря сон, в котором тот впервые видит Рецию и влюбляется в нее. Шиканедер и Моцарт, правда, использовали не мотив сна, а более эффектную мизансцену с портретом, также уже многократно опробованную в театре. Достаточно вспомнить о «Турандот» Гоцци (1762), да и о собственной моцартовской незавершенной «Заиде». Там главная героиня, пленившись красотой юного пленника-христианина Гомаца и застав его спящим в саду, оставила рядом свой миниатюрный портрет. Го мац же, пробудившись, сразу влюбился в изображение. Да и начальной сцене, где дамы спасают Тамино от чудовищного змея, нет аналогии в сказке о Лулу. Зато в виландовском «Обе-роне» Гюон спасает сарацинского принца Бабекана от громадного льва, и как раз этот эпизод вполне мог подсказать Шиканедеру сходную идею. Кстати, в моцартовском автографе интродукции в репликах Тамино речь первоначально шла о «свирепом льве», но затем эти слова были зачеркнуты и появился «коварный змей» (т. 23—24)[b].

Либретто «Волшебной флейты» имеет и другие истоки. Так, Царица ночи и три дамы очень напоминают богиню Диану и ее трех нимф из «Древа Дианы» Мартина-и-Солера — оперы, чрезвычайно популярной в те годы. В немецком переводе она с успехом шла в 1788-м у Маринелли. То, с каким эротическим энтузиазмом нимфы, призванные блюсти чистоту и целомудрие, подобающие свите богини-девственницы, реагируют на вторжение в их священную рощу пастухов, прямо корреспондирует с поведением и репликами трех дам над лежащим в обмороке Тамино. Еще больше соответствий между Царицей ночи и Дианой. Именно они, как считается, помогают объяснить ее трансформацию в комически-отрицательную фигуру во втором акте «Флейты»:

> *То, что у нее была предшественница такого же антигероического про*

филя, или, лучше сказать, героиня с подмоченной репутацией, распевающая фуриозные арии в чистейшей манере оперы вепа, без сомнения, позволяло венской публике проще постигать эту метаморфозу, причиняющую столько неприятностей позднейшим критикам[c].

Как видно, дополнительные источники многое проясняют в

сюжете «Волшебной флейты» без какого-либо привлечения масонской символики.

а Речь о зингшпиле «Каспар-фаготист, или Волшебная цитра» В. Мюллера на либретто

Перине, поставленном 8 июня 1791 г.

Ь См. ЫМАП, 5, Вй. 19, КпИасНе ВепсЫе. 5. 54.

с *ЦЫзтап* 1. Ь'агЪоге сИ П1апа (РгеГасе) // *МагНп у $о1ег V.* Ь'агЪоге сИ 01апа, бгатша 2юсо$о тдие аШ (Кес1иссюпе5рагасаШо у р1апо). Ма<1пё: 1ССМ11, 2003. Р. IX.

Они гораздо естественнее выстраивают логику действия, подчиненную простым и всем известным схемам сказочных сюжетов — по крайней мере, в том, что касается предыстории, завязки и, практически, всего I действия.

Конечно, масонские влияния ощутимы и здесь, но они не определяют развитие сюжета, а вносят лишь добавочные смысловые оттенки в понимание некоторых образов. То, что вместо Перифиримы появляется Царица ночи, противостоящая солнечному царству Зарастро, то, что Тамино в начале оперы спасают от змея, — в этом, безусловно, уже заключены какие-то масонские идеи. Сказать определенно, какие именно, вряд ли возможно: повторим, Моцарт и Шиканедер не оставили нам точных расшифровок. Поэтому стоит ли, вслед за Шайе, считать Царицу ночи именно женским, «лунарным символом мятежа против превосходства сильного пола»[a], вопрос открытый. Ведь еще в «Тамосе, короле Египта», драме Геблера, к которой Моцарт писал музыку в 1773-м и позднее в 1779 году, противостояние ночной тьмы и солнечного света не несло в себе узко-феминистского смысла. То же можно сказать и об образе змея. Шайе трактует его так: «Юный праздный аристократ охотится на свободе и вдруг оказывается безоружным перед наплывом слепого витального инстинкта — первого пробуждения в нем любви»[b]. Действительно ли следует воспринимать эту ситуацию в юнговско-психоаналитическом ключе или вслед за Абер-том без обиняков объявить змея всеобъемлющим «масонским символом зла»[c]? Шайе ссылается на известную масонскую книгу-мистификацию аббата Жана Террасона «Сетос, рассказ или подлинная история, извлеченная из документов и преданий Древнего Египта, переведенная с греческой рукописи» (1731)[a], где эпизоду борьбы со змеем и победы над ним посвящена одна из глав. Библейский змей-искуситель использовался в качестве символической фигуры при обрядах инициации в женских ложах, а его изогнутое 8-образно изображение с яблоком в пасти и проткнутое копьем выгравировано на перстне графа Калиостро,

«одного из пионеров женского масонства»[6].

Как бы то ни было, но все это — сфера гипотез и предположений. Ясно одно: общая сюжетная канва I действия «Волшебной флейты» ближе сказке «Лулу» Либескинда, чем скрытой масонской идее. Но в финале все вдруг меняется: Тамино отказывается любой ценой вызволять Памину из-под власти Зарастро и необъяснимым образом переходит в лагерь бывшего врага. Тут уж рвутся все связи со сказкой из «Джиннистана».

Этот сюжетный перелом вызывает смущение у тех, кто привык в опере к связному, логично построенному сюжету, поэтому его издавна критикуют. Было принято считать, что поводом к столь радикальному повороту послужило появление в конкурирующем театре уже упомянутого зингшпиля «Каспар-фаготист, или Волшебная цитра» Венцеля Мюллера на сходный сюжет[г]. Эта

а *СкаШеу /*. ТЪе Ма§1с Р1и1е ипуеПеб. Р. 102.

Ь 1ЫЙ.Р. 119.

с *Аберт* II, 2. С. 315.

***й* Шайе опирается в этой параллели на давнюю работу Э. Дента. См.: *1)еги Е.* МогагТ'з**

Орегаз: А СгШса1 Зшёу. Ьопбоп — ЫУ, 1913. Р. 225. См. *СкаШеу I.* ТЪе Ма§1С Р1и1е ипуеИеП.

Р. 119.

е *СкаШеу /*. ТЪе Ма§1С Р1и(е ипуеИеё. Р. 121.

Г Впервые эта точка зрения изложена в статье Г. Ф. Трейтшке в Веймарском альманахе

«Орфей» за 1841 г. в виде отрывка из письма И. фон Зейфрида, бывшего ученика Моцарта, а с 1799-го второго капельмейстера в театре Шиканедера: «Либретто было написано до

Ш
«=:
о
со
ш
Х
о
с
Х
3
*
0
>
«

2
1
=1
О
ю
О
со
и
3
4 3
оС
э
ш
н
оо
О
0>
2 О
ос
ш
2
2
<
*
2
X
о.
О
со
=1
о.X

о
и
н
о
аэ
X
о,
о
X
н

точка зрения уже давно вызывает сомнения[3]. Шайе, конечно

же, прав, когда ополчается против этой легенды, согласно которой «Волшебная флейта» мыслилась сперва как совершенно незамысловатая сказка, но в процессе работы план был в спешке изменен, к сказке добавлены масонские сцены инициации, так что «целое превратилось в совершенную абракадабру, лишенную какого-либо смысла и значения»[ь]. Факты говорят обратное. Моцарт, начав работу над оперой не позднее середины апреля, к июню, когда у Маринелли пошел «Фаготист», продвинулся уже чрезвычайно далеко. Он послушал зингшпиль Мюллера и не нашел в нем ничего интересного[0], а к июлю работу над «Флейтой» в целом завершил и внес ее в свой Каталог. Следов каких-либо существенных переделок в автографе партитуры нет. Поэтому нет и оснований считать, что злополучный сюжетный перелом был внезапно спровоцирован внешними обстоятельствами, а не изначально входил в план оперы.

Однако признать это — еще не значит объяснить. Шайе считает причиной сбоя в развитии интриги то, что Шиканедер и Моцарт якобы хотели, чтобы зритель видел действие глазами Тамино и менял свое отношение к другим персонажам вместе с ним. Довод остроумный, но несколько искусственный. Более точное, как нам кажется, объяснение — желание Моцарта и Шиканеде-ра ввести в сюжет мотив инициации героя, перехода его в новый жизненный статус. В драматическом и музыкальном театрах инициация — мотив довольно редкий. Один из известнейших примеров — мольеровский «Мещанин во дворянстве» с его бурлескной сценой посвящения г-на Журдена в члены ордена Мамамуши. Но в моцартовской опере, в отличие от Мольера, посвящение подается в серьезном ключе и лишь комически оттеняется параллельной линией испытаний Папагено.

Появление этого мотива во второй половине оперы значительно усиливает в ней вес масонских идей и символов. Стоит, однако, подчеркнуть, что и Шиканедер, и Моцарт не были в этом смысле первопроходцами. Масонские пьесы и оперы писали и ставили задолго до этого, а в сентябре 1790 года Шиканедер и Маринелли почти одновременно выпустили спектакли, изобилующие намеками на масонские ритуалы. В «Философском камне, или Волшебном острове» у Шиканедера (по сказке из «Джиннистана») юная благородная пара также проходит инициацию — испытания огнем и водой, а комическая пара их слуг явно предвосхищает Папагено и Папа гену[1]. Огромный успех выпал на долю «Солнечного праздника браминов» у Маринелли, этот зингшпиль не сходил со сцены пятнадцать лет и был показан более девяноста раз. Торжественные хоры браминов и, в целом,

возвышенный дух либретто, созданного масоном Карлом Фридрихом Хенслером (собратом Моцарта по ложе[0]), не

финала первого акта, когда в Леопольдштадте появилась "Волшебная цитра, или Каспар-фаготист". [...] Это, однако, мало смутило нашего Эмануэля, он быстро нашел способ переиначить весь план, что пошло целому только на благо...». — *ЭешзсНВок.* 5.471—472.

а См. об этом коммент. Саквы к книге: *Аберт* II, 2. С. 497.

Ь *СкаШеуА* ТЬе Ма§1с Р1и1е иптейей. Р. 9.

с Письмо от 12 июня 1791 г. — *Bпе/еСА* IV. 5. 137.

<3 Моцарт был хорошо знаком с этой оперой Шака и Герля на либретто Шиканедера и

инструментовал для постановки 11 сентября 1790 г. комический дуэт *Шп ИеЬез ИЫсИеп* (II, № 4) КУ 625/592а.

е Именно Хенслеру принадлежит траурная масонская речь о Моцарте, зачитанная на за

седании ложи «Ко вновь коронованной надежде» 20 апреля 1792 г. В 1790-е годы Хенслер вел активную театральную жизнь, сотрудничая с Мюллером и театром Маринелли.

ю могли не произвести на Шиканедера впечатления. И кто знает, может быть, он не только не хотел уступать конкуренту «поле» волшебных зингшпилей, но и думал перехватить инициативу.

Причиной появления нового мотива могла быть и композиция оперы. Моцарт в «Волшебной флейте» исходил из обычной для поздней оперы Ьийа двухактной структуры с большими финалами в конце каждого акта. Самой сложной задачей в такой композиции, без сомнения, был первый финал. Моцарт наверняка помнил свой печальный опыт с «Похищением из сераля», когда ему пришлось отказаться от финала, так как либреттист не смог придумать для него какую-нибудь дополнительную интригу, способную частично завершить действие в I акте и одновременно запустить развитие в следующем. Идея присоединить к мотиву похищения невесты мотив инициации легко решала эту проблему. Драматический план финала I акта становился в таком случае ясным и логичным: Тамино попадает в царство Зарастро, здесь в священной роще узнает, что был введен в заблуждение Царицей ночи; его приводят к Зарастро, туда же после неудачного побега попадают и Памина с Папагено. Зарастро не наказывает юную пару, а велит отвести чужестранцев в башню испытаний. Неудачный побег — тот же сюжетный поворот, что ранее стал камнем преткновения в

«Похищении из сераля». Но за счет введения мотива инициации возникает естественная предпосылка к продолжению сюжета.

Сцена в священной роще — ключевая в «преображении» Тамино. «Не боги ли здесь обитают? — спрашивает он себя, оглянувшись по сторонам. — Но нет, эти порталы, эти колонны показывают, что здесь в почете уменье, работа, искусства. А там, где царит деятельность и нет места безделью, не так легко угнездиться пороку» (I, № 8). Так еще до появления жреца и беседы с ним Тамино оказывается готов вступить в мир Зарастро. По сути, здесь с ним происходит нечто подобное героям «Пещеры Трофония» Касти-Сальери, когда они попадали в волшебный грот и открывали для себя новый жизненный смысл. Этот момент дает повод вспомнить также о мыслях Моцарта организовать собственную ложу под названием *ОгоИа.* Кто знает, может быть, в тексте сцены мы имеем фрагмент программы этого масонского объединения, не дошедшей до наших дней. Доказать это, конечно, едва ли возможно, но предположить вполне допустимо.

Впрочем, приходится признать, что с театральной точки зрения эта сцена преподносит перелом в характере главного героя не слишком ярко, в особенности на фоне других впечатляющих контрастов и «из ряда вон выходящих театральных эффектов», справедливо отмеченных в этой опере Гёте[3]. Возможно, причина в том, что ее смысл адресован лишь посвященным и не должен был чересчур откровенно бросаться в глаза широкой публике. Ей, видимо, достаточно было «сказочного» объяснения: попал в царство Зарастро — тут и переменился.

Музыка «Волшебной флейты» по сравнению с остальными операми Моцарта необычна. Первое и главное, что поражает в ней и о чем в основном пишут исследователи, — стилистическое многообразие и многослойность. Действительно, трудно не отметить острые контрасты между откровенно простонародными, внешне незатейливыми песенками Папагено и полными головокружительных колоратур ариями Царицы ночи; между тщательно отделанной по фактуре, полной контрапунктических премудростей увертюрой и упрощенными

Эккерман И. П. **Разговоры с Гёте. М., 1981. С. 457.**

Г-

1Г)

ПРИДВОРНЫЙ КАММЕК-К0МР051ТЕУК, ИЛИ СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК ПОНЕВОЛЕ ***/ «Образцовые» оперы***

о

«

Н

О
0)
р
л
о
д
н

до предела маршами флейты и литавр, сведенными едва ли не до уровня военной музыки на плацу какого-нибудь карликового немецкого княжества; между суровыми звуками протестантского хорала у двух латников и истомой итальянизированного *атогоао* в «арии с портретом» Тамино. Но простого указания на это стилистическое многообразие не достаточно. Ведь и другие моцартовские оперы, да и в целом оперный жанр в это время вбирает в себя множество стилистических влияний. Все дело в том, *как* они соотносятся и взаимодействуют.

Выше уже шла речь о концепции чувствительности в опере XVIII века, связанной с некоей мерой, серединой, от которой было возможно отклоняться как в сторону радостного воодушевления, так и трагической печали, комического бурлеска или возвышенной патетики. Каждое состояние выражалось тщательно отобранным и вполне устоявшимся набором стилистических средств и имело прочную связь с жанрами — комедийной или серьезной оперой, церковной музыкой и проч. В поздних операх Моцарта — в *Сой /ап ШПе* и в «Милосердии Тита» этот принцип остается в силе. Единственная из его опер, созданная вразрез с такой концепцией, — «Дон Жуан», построенный на взаимном притяжении и отталкивании двух мощных полюсов: патетики и буффонного комизма. В «Волшебной флейте» предложен еще один, совершенно новый принцип взаимодействия разных стилистических сфер — *многополярный.* Как это оказалось возможным? Ведь, по сути, такое смешение чревато эклектикой.

Создатели зингшпилей в 1780—1790-е годы прекрасно понимали эту опасность. Было ясно, что зингшпиль как жанр молодой имеет весьма разнородные истоки и испытывает сильное влияние более зрелых жанров. Поэтому композиторы либо стремились как-то сгладить стилистическую чересполосицу, как, к примеру, Враницкий в своем «Обероне», либо подчинить все какой-то одной доминанте — скажем, немецкой песне, как Мюллер в своем «Каспаре-фаготисте», и других популярных немецких «опереттах». Моцарт не делает ни того, ни другого, словно нарочито выставляя стилистические контрасты напоказ.

Вопрос о природе «полистилистики» в последней

моцартовской опере раскрывается легче, если взглянуть на него с несколько иной стороны. При внимательном подходе к шиканедеровскому тексту начинаешь замечать, что в некоторых деталях он очень не похож на все те либретто, что были у Моцарта прежде. Самое разительное отличие составляют небольшие *тогаШё,* которые разбросаны то тут, то там по ходу действия. Три дамы, убедившись, что Папагено раскаялся в своем обмане, снимают замок с его рта, и вся компания, включая и самого Папагено, произносит: «Вот если б всем обманщикам таким замком сковать уста, вместо ненависти, злословия и язвительности воцарились бы любовь и братство» (I, № 5). Или в другой сцене, где те же дамы пытаются внушить Тамино и Папагено недоверие к Зарастро, а потерпев фиаско, поют: «Мужчина духом тверд и всегда думает, прежде чем сказать!» (II, № 12). Или, наконец, когда Папагено, спасаясь вместе с Паминой от преследования, играет на глокеншпиле. Моностатос со своими подручными пускаются в пляс, а оба беглеца восклицают: «Вот бы каждому хорошему человеку найти такой глокхен! Он без труда избавился бы от врагов и жил, не зная горя, в гармонии. Только гармония дружбы смягчает невзгоды, а без нее нет на земле счастья!» (I, № 8).

Конечно, появление таких и многих других словесных пассажей легко списать на сказочный сюжет, ведь в немецкой народной сказке подобная морализаторская струя довольно сильна. Но и сказка может быть решена

ОО

1Г)

а

по-разному, и ее герои способны нести в себе весьма высокий эмоциональный заряд. А легендарный сюжет «Дон Жуана», напротив, вполне допускал и эмоционально-отстраненную, карикатурную трактовку. Но ни в одной моцар-товской опере невозможно себе представить, чтобы герои — не в финальном водевиле, как в «Похищении из сераля» или том же «Дон Жуане», — а по ходу действия могли отринуть все свои горячие переживания, животрепещущие интересы и усвоить подобный объективно-нравоучительный тон. Даже в *Cot /an 1uПe,* впадая подчас в преувеличенную патетику и балансируя на грани пародии, они сохраняют непосредственность в выражении чувств.

Персонажи «Волшебной флейты» относятся к совершенно иному типу. Это некие ожившие аллегории, отвлеченные эмблемы, включенные в условный сюжет, возникший на пересечении сказки и притчи. Некоторые из героев наделены способностью эмоциональных реакций, но реакции эти столь же

условны и эмблематичны, как и они сами. А многие действующие лица вообще лишены какой-либо эмоциональности — к примеру, три мальчика-гения, воины-латники или жрецы. Они проявляют себя совсем не как люди, а, скорее, в каком-то смысле уравнены с предметами — глокеншпилем или волшебной флейтой — и исполняют свои строго очерченные функции. Это и создает основу для стилевой многослойности моцартовской оперы. Общего связующего начала — эмоции, имеющей различные оттенки и градации, но единой в своей основе, здесь нет. Поэтому различные стилистические слои отграничены друг от друга. Что же тогда служит скрепляющим элементом?

В первую очередь — сюжет. Его, конечно, можно считать внешним по отношению к музыке, но он, тем не менее, вполне способен организовать целое уже тем, что образные миры, включенные в него, выстроены в иерархическую систему. Нижний, базовый уровень составляет простое, обыденное начало, олицетворенное фигурой Папагено. Он сам говорит о себе: «Таких, как я, немало на земле» (II, № 5). Его музыкальная стихия самая незамысловатая и, одновременно, самая популярная — песня. Что до вершин, то их две, и они противостоят друг другу. Первая крайний индивидуализм и предельная аффектация, воплощенные в образе Царицы Ночи. Ярчайшее музыкальное выражение — героические виртуозные арии, пришедшие из оперы &епа. Вторая — напротив, высшее проявление имперсонального начала, таинственный и возвышенный ритуал. Его музыкальной квинтэссенцией служит дуэт латников в жанре хоральной обработки. В поле, заключенное между этими тремя элементами, расположены все самые существенные номера оперы.

Моцарт пристально следит, чтобы они были максимально разнообразны и не походили один на другой. Из этого правила допускаются только считанные исключения: две арии-песни Папагено (I, № 2 и II, № 20) и две арии Царицы ночи (I, № 4 и И, № 14). Но и между ними имеются отличия. Первая из арий Царицы ночи выдержана в патетическом и героическом стилях (соответственно Ьаг§НеПо и А11е§го тобегаЮ), вторая — концентрированное выражение типа «арии мести». Различие арий Папагено — не в характере, а в декоре: в первой самым характерным штрихом является флейтовый посвист[1], во второй — забавные наигрыши на глокеншпиле. То, что именно этим персонажам дана возможность дважды в опере представить свои жанрово-стилистические сферы, свидетельствует об их особой роли.

Папагено появляется на сцене со свистком в виде флейты Пана, этот инструмент символизирует его ремесло

птицелова.

ПРИДВОРНЫЙ КАММ ЕК-К0МР081ТЕ1) К, ИЛИ СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК ПОНЕВОЛЕ */ «Образцовые» оперы*

О
и
н
о
аэ
Он
О
рр
н

В остальных партиях даже такое подобие отсутствует. Ария Тамино с портретом — единственное в опере сольное *атогою.* По духу оно тяготеет, конечно, к полюсу, представленному Царицей ночи, и это еще подчеркивают его явные итальянские корни[3]. Но возвышенный характер в арии Тамино смягчен, он ближе не экстремальным страстям в героической опере, а, скорее, серьезной лирике в опере комической. К этой же сфере тяготеет и ария Памины (II, № 17), но в ней есть свои особые жанровые и стилистические черты. Она хоть и родственна медленной части арии Царицы ночи, но представляет собой не столько чистый образец итальянского *1amen1o,* сколько его смягченный и проникнутый душевностью немецкий вариант, почерпнутый зингшпилями из сентименталист-ских драм и комедий. Аберт прав, когда указывает на общность этого номера с арией Констанцы *ТгашщкеИ...* из «Похищения из сераля», отмечая, что у Памины еще меньше итальянских черт[15] — очевидно, из-за более простого, силлабического склада мелодики и прямого проникновения немецких речитативных фраз.

Необычна и ария Моностатоса (II, № 13) — причудливая пляска над спящей Паминой. Моцарт предписал исполнять ее на *рр,* будто в отдалении, и ее кружащий заводной ритм и угловатые унисоны в оркестровке производят завораживающий эффект. Она еще ближе спускается к песенным, «папагенов-ским» истокам, но песенность в ней практически расплющена безостановочной энергией экзотического ритуального танца. Еще одну модификацию ариозного начала преподносит ария Зарастро *1п сИезеп НеИ'^еп НаПеп* (II, № 15). Моцарт не зря поместил ее сразу за фуриозной арией Царицы ночи, подчеркивая острый контраст. Стилистика арии Зарастро соединяет в себе черты немецкой песни и масонских гимнов, или, если еще глубже, — церковной музыки песенного склада, к которой Моцарт приблизился уже в зальцбургские годы и самым гениальным ее воплощением стал

мотет *Аче мегит согрш* КУ 618.

Весь этот многообразный и тонко дифференцированный мир выстроен в законченную в своей полноте и стройную систему, производившую сильное впечатление уже на современников. Говорят, Бетховен особенно высоко ценил «Волшебную флейту» оттого, что в ней, на его взгляд, как в некоем компендиуме, собраны практически все жанры музыки — от песни до фуги[c]. И все же сравнение с компендиумом не вполне объясняет природу единства мо-цартовской оперы. Гораздо более существенна в этом смысле другая идея — идея «образца», наделенного исключительным эстетическим совершенством.

Конечно, может показаться странной попытка применять понятие «образцовой оперы» к зингшпилю, да еще созданному для пригородного театра, в том же смысле, как к *Соя* и «Милосердию». Там сутью этого понятия был уход от экспериментов и стремление дойти до сердцевины жанра. У зингшпиля такой сердцевины, освященной длительной традицией, еще не могло быть. То есть ее не стоило искать «ретроспективно», как в случае с двумя предыдущими операми. Однако можно было постичь «перспективно», как поэтику совер-

а На интонационную общность с арией Илии *5е Ираёге регбех* из «Идоменея* указывал еще

Рохлиц. См.: *Рохлиц.* С. 94. А. А. Аберт также пишет о проникновении итальянских черт. См.: *АЬепА. А.* Могайз КаНапка ш *Мотепео* шк! *ТИш* // СоИоцишт «Мотай ипё ИаНеп».

Кот 1974. 5. 207-208.

Ь ***Аберт* II,** 2. С. 347.

с *Кище 5.* Могайз Орет. 8. 556. Куние имеет в виду отзыв, изложенный биографом Бетхо

вена А. Шинллером. См.: *ЗсНтШегА.* ВодгарМе уоп 1лк №щ уап Вее^Ноуеп (1840), 5. АиЯ. Мйпзхег, 1927. 8. 322.

о

чо

'П

шейного волшебного зингшпиля. Ведь когда Моцарт в июле после посещения «Карспара-фаготиста» резюмировал: «В ней ничего нет»[a], — он, похоже, хорошо представлял себе, чему быть следует.

То, что зингшпили тогда писали либо слишком простыми, даже примитивными, либо чересчур разнородными, понимали все. Моцарт не стал затушевывать эту разнородность, но решил подать каждый из элементов оперы в максимально отточенной форме. Такой подход особенно ясно виден в ариях-песнях,

предназначенных для Папагено (Шиканедера).

Камерная песня занимала у Моцарта положение далеко не центральное, но время от времени привлекала его внимание. Тем не менее практически все песни, написанные им до позднего венского периода, не были типичными немецкими *Ыес1ег*. Одни, такие как «Фиалка» (КУ 476) или «Когда Луиза сжигала письма своего неверного возлюбленного» (КУ 520), ближе к драматическим сценкам. В других гораздо больше итальянских или французских влияний, нежели собственно народной песенности. Только в поздние годы (например, в песнях «День рождения маленького Фридриха» КУ 529, «Маленькая пряха» КУ 531 или «Тоска *по* весне» КУ 596) немецкий дух проступил более отчетливо, но и здесь он неуловимым образом облагорожен то легкими театральными штрихами, то закругленной, итальянизированной мелодической пластикой. Песенному искусству Моцарта принципиально чужда простонародность, и представить себе, чтобы он написал в виде отдельной песни нечто, подобное двум шикане -деровским ариям, абсолютно невозможно. Эйнштейн назвал первую из них — «Известный всем я птицелов» (I, № 2) — «уличной песенкой»[ь]. Здесь мы имеем нечто совершенно иное, нежели раньше. Моцарт никак не смягчает рубленых, почти проговариваемых фраз, не только не разнообразит, но, наоборот, подчеркивает назойливость квинтовых гармонических ходов, вращающихся в узком кругу трезвучий главных ступеней, он не нарушает, а даже утрирует квадрат-ность вокальных построений, оттеняя ее несколько неуклюже-«нечетными» вставками-отыгрышами. Моцарт преподносит все особенности песни в концентрированном виде, эстетски подчеркивая ее характерные угловатости.

Совершенно так же он поступает и с другими номерами, доводя их до уровня жанровых образцов. К примеру, вторая из арий Царицы ночи (II, № 14) во многом — совершенно типичная «ария мести», правда в духе того, как Моцарт в принципе трактует арию в поздних операх. Оркестровые средства в ней скромны (ритурнель вообще занимает всего полтора такта), и все внимание сосредоточено на голосе. Акцент в вокальной партии сделан на блестящих колоратурах. Именно они служат главным опознавательным знаком этого номера. Конечно, Моцарт с юных лет познакомился с изощренным искусством итальянских вокальных звезд, и умение писать колоратуры отточил уже ко времени «Луция Суллы» (1772). Но то, как это сделано в арии Царицы ночи, в корне противоречит его привычной манере. Ранее в его колоратурах, в целом основанных на неких стандартных фигурационных формулах, господствовала вариативность, он

всячески избегал буквальных повторов. Здесь же мы имеем нечто вроде вокального этюда, где фигуры реплицируются постоянно и неизменным образом. И фигуры эти — почти исключительно репетиции и арпеджио — по природе

а Письмо от 12 июня 1791 г. — *Bne/eCA* IV. 3. 137.

Ь *Эйнштейн.* С. 427.

ПРИДВОРНЫЙ КАММЕЯ-К0МР031ТЕУК, ИЛИ СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК ПОНЕВОЛЕ / *«Образцовые» оперы*

О
Д
н **о** <и Р
Он
о
«
н

не столько вокальны, сколько инструментальны. Знаменитое верхнее *фа* достигается не постепенными подходами или большим скачком с остановкой, что было бы максимально удобно певице, а быстрой пробежкой-арпеджио. Ясно, что ария Царицы ночи — отнюдь не только некий образец сольного номера в манере оперы кепа, но самый феноменальный номер, поражающий невероятно отточенной формой и одновременно своей запредельной сложностью. Он как будто предназначен не певице из плоти и крови, а некоему экстраординарному певческому «автомату».

Ту же чистоту жанра и особую концентрацию выражения демонстрирует сцена испытаний в финале II акта (II, № 21, т. 190—412) — одна из самых важных в опере. Это отдельная картина, которая членится на четыре больших эпизода: вступление с хоралом двух латников, встреча Тамино и Памины, марш, под звуки которого они оба проходят сквозь водопад и над пылающим ущельем, и, наконец, триумфальное прославление юной четы хором посвященных. Ключевое значение в музыкальном отношении имеют два начальных эпизода.

Назначение первого из них легко понять, сопоставив его с «Масонской траурной музыкой» КУ 477/479а. Выше уже шла речь о том, что первоначально она исполнялась не на траурной церемонии, а во время ритуала масонского посвящения в степень мастера[3]. Как и в ней, музыка сцены латников — это хоральная обработка, предваренная небольшим оркестровым вступлением[1’] (в обоих случаях в тональности с-шо11). Нет никаких сомнений в том, что в опере, по крайней мере, частично воспроизведен тот же ритуал. Однако в собственно музыкальном решении имеются важные различия.

Как упоминалось, в «Траурной музыке» Моцарт использовал григорианский хорал — 1-й псалмовый тон, называемый в XVIII веке также тоном «ламентаций». В «Волшебной флейте» для напева латников он обращается к совершенно иному источнику — протестантскому хоралу *АсН ОоП, \от ШттеI тН (1агет*[с]. Причины такого решения могли быть самыми разными, в том числе и, условно говоря, цензурными. Ведь использование обиходной католической церковной музыки в комедийном спектакле вряд ли было бы с сочувствием воспринято в клерикальных кругах — да и просто глубоко верующими зрителями. Протестантский хорал в этом отношении для венцев был более нейтрален. Возможно, к этому примешивалась также и масонская «толерантность» — стремление стать выше любых конфессиональных различий. Но еще более важной кажется другая идея. Среди моцартовских набросков 1784—1785 годов имеется один (длиной в 18 тактов), где тот же хорал обработан в имитационном стиле и записан в квартетной фактуре. Еще аббат Штадлер, помогавший Констанце разбирать оставшиеся после Моцарта бумаги, обратил внимание, что этот набросок представляет собой упражнение, взятое из учебника «Искусство правильной композиции» Иоганна Филиппа Кирнбергера[11]. Вероятно, Моцарт, да-

а См. с. 73—74 наст. изд.

Ь В. «Масонской траурной музыке» вслед за хоралом помешен также оркестровый отыгрыш,

опушенный в сиене из «Волшебной флейты».

с Существуют три наброска сапШ8-&тш8, имеющих отношение к этой сиене. Два записаны в период работы над оперой в 1791 г., один возник значительно раньше. Все опубликованы. См. И, *Щ.* 5, ва. **19. 8. 377.**

б ЮтЬегˆегР РИ. **0(е Кипа! <3е$ гетеп 8а1ге5. Вд. 1. ВегНп 1776. 5. 237 Г См. также: *Уо\$Ск.* МогаП$ Кечшет. СезсМсЫе, МизВс, ООкитеМе. 5. АиЯ. Ка&$е1 ш\у.: Вагепге11ег-\ёг1а§, 2006. 8. 86-87.**

вая в то время уроки Барбаре Плойер, сам увлекся этим заданием, а во время работы над «Флейтой» вспомнил о нем. На это указывает явная интонационная общность имитаций в эскизе и в опере:



Так что моцартовский выбор, возможно, в чем-то могло определить это давнишнее упражнение по совершенствованию контрапунктического мастерства.

«Масонская траурная музыка» была написана тогда же, когда появился и этот эскиз — в 1785 году, но Моцарт, что примечательно, обошелся в ней без имитационного контрапункта: григорианский хорал там погружен в оркестровую фактуру без намека на полифоническое развитие. Иначе в «Волшебной флейте». Хорал латников — момент предельной концентрации в опере «ученого стиля» с его традиционными атрибутами и откровенными следами архаической стилизации «под Баха». Перед нами вновь образец чистого в своих стилистических признаках жанра.

Эпизод с латниками, открывая, по существу, последнюю и самую важную в опере стадию инициации, несет в себе глубокий смысл. В тексте, сопровождающем мелодию хорала, говорится о сути предстоящего ритуала, о том, что человек, прошедший испытание, очистится с помощью основных жизненных стихий: огня, воды, воздуха и земли. Эта мысль, обычная не только в масонских, но и в естественнонаучных представлениях того времени, получает новую трактовку в диалоге Памины и Тамино

в следующем эпизоде. Героиня просит возлюбленного взять в руки флейту и рассказывает о происхождении сказочного инструмента: «Ее в урочный час вырезал мой отец из самой глубокой сердцевины тысячелетнего дуба — под сполохи молний, гром, рев бури и потоки дождя». Вся эта картина призвана показать, что и музыкальное искусство (его символ здесь — флейта) вобрало в себя самые могущественные силы

сЛ
'О
щ
=:
о
со
ш
Х
О
С
Х
Х
Х
Х
о
=5
>>
Х
в
2
Х
=5
О
ш
О
со
и
х
Х
*
о
ш
н
!У.
О
й.
2

О
От
2
2
<
>х
2
Х
О.
О
со
|=1
Х
Он
Х
О
д
н
о
«и
Х
Он
о
«
н

природы, и именно этим объясняются его магические свойства и воздействие на душу человека. «Благодаря власти звуков мы радостно шествуем сквозь мрачную ночь смерти» — напев, замыкающий весь этот эпизод и вновь изложенный Моцартом с применением изысканного полифонического приема (четверного вертикально-подвижного контрапункта). Так высший род музыкальной композиции становится в опере олицетворением искусства как главной опоры человека на его жизненном пути.

Для венских зингшпилей моцартовской поры название «Волшебная флейта» несколько неожиданно. Их именовали поразному, но все же редко когда по названию каких-либо предметов. В названиях опер-фарсов гораздо чаще встречались имена главных комических персонажей. Таков, например, «Глупый Антон» у Шиканедера или «Кашперль» у Маринелли. Если бы Моцарт пошел по этому пути, то тогда в заглавии его оперы было не обойтись без Папагено. Если речь шла о волшебной опере, к месту было имя мага, как в «Обероне» Враницкого. В таком случае на титул произведения Моцарта и

Шиканедера стоило поместить имя Зарастро. Если же в зингшпиле показывали таинственные мистерии, то упомянуть следовало название ритуала, как в «Солнечном празднестве браминов». «Волшебную флейту» тоже иногда давали под такими наименованиями — то «Египетские мистерии», то «Таинства Изиды», но это, конечно, не авторские варианты. Можно было бы, наконец, с полным основанием воспользоваться и именами любовной пары: «Тамино и Памина» звучало бы вроде «Бельмонта и Констанцы», как в зингшпиле у Бретцнера и Андрэ. Или хотя бы пойти вслед за автором сказки о «Лулу и назвать оперу «Тамино, или Волшебная флейта». Но для Моцарта и Шиканедера все это оказалось не существенным. Поэтому можно, конечно, говорить о таинственном масонском эзотерическом смысле моцартовской оперы, но так и не приблизиться к главной теме, вынесенной в ее название, — о смысле музыки в человеческой жизни.

Шедевры на случай Моцарт как и большинство композиторов XVIII века, как правило, никогда не отказывался писать по заказу. Позднее творчество в этом отношении не стало исключением. Правда, в последний год между «статусом» заказа и художественным результатом возникало какое-то особо напряженное соотношение. Почти что случайный, даже незначительный повод приводил к созданию безусловных шедевров. Пьесы для механического органа (конец 1790-го, март 1791 годов), Абафо и Копбо для стеклянной гармоники в сопровождении флейты, гобоя, альта и виолончели (май 1791-го), мотет *А\е мегит согиз* (июль 1791-го), наконец, Реквием, последний моцартовский опус, — произведения именно такого рода.

Музыку для механического органа, управляемого часовым механизмом, Моцарту заказал некий Йозеф Мюллер, владелец художественной галереи *(МйИегзскеп Кипз(§а1ене)*. Простонародная фамилия Мюллер скрывала имя Йозефа Непомука Франца де Паула графа Дейма фон Стржитежа. Из-за участия в запрещенной законом дуэли он вынужден был некогда покинуть службу в австрийской армии и бежать за границу. Заработав неплохое состояние изготовлением восковых фигур и гипсовых копий в Неаполе, в 1780-м граф инкогнито вернулся в Вену, где открыл выставку. Он демонстрировал изготовленные им слепки с античных скульптур, восковые фигуры (после смерти Моцарта — и его изображение в подлинном костюме), а также другие диковинки, в том числе и музыкальные часы, которые тогда были чрезвычайно популярны в Европе[3]. Плат предполагает, что Моцарт, видимо, написал для галереи Мюллера-Дейма произведений больше, чем отметил в своем

собственном Указателе[b].

Достоверно известно о трех. Моцарт обозначил их как «Пьесу для механического органа в часах» (Айафо и А11е§го *т* /КУ 594, декабрь 1790 года), «Органную пьесу для часов» (А11е§го и Апбагйе *т*/КУ 608, март 1791-го) и «АпбаШе для механизма в маленьком органе» *(т Г* КУ 616, май 1791-го). В связи с первым из них (КУ 594) часто цитируют фрагмент письма жене, написанного композитором из Франкфурта, где он жалуется на скуку, которую вызывает в нем сочинение Абащо для часовщика: «Вот если бы были большие часы и пьеса звучала как на настоящем органе, это бы меня порадовало, но они располагают только маленькими трубочками, играющими высоко и — по мне — так слишком по-детски»[c]. Такое описание совершенно не подходит к Г-то1Гному Аба^ю и А11е§го, где есть глубокие органные басы. Поэтому прав Плат, предположивший, что речь в данном случае идет о другой пьесе — грациозном Е-биг'ном АпбаШе КУ 616/ действительно написанном сплошь в высоком регистре.

Две другие композиции — КУ 594 и 608 — были сочинены Моцартом для большого механического органа, расположенного в часах, чей корпус имел форму надгробного мавзолея. После смерти героя австро-турецкой войны, освободителя Белграда фельдмаршала Эрнста Гидеона барона фон Лаудона на могиле в его имении по проекту графа Дейма был сооружен внушительный каменный саркофаг, украшенный колоннами, изображением знамен, аллегорическими фигурами. Позднее Дейм заказал часы в форме этого мавзолея и выставил их в своей галерее. Каждый час механический орган играл траурную музыку — еженедельно новую. 26 марта 1791 года в *Шепег 2еКип§* («Венской газете») появилось сообщение, что «на этой неделе — композиция господина капельмейстера Моцарта»[3]. В августе того же года *Мепетскех 01апит* («Венский дневник») с восхищением писал о чудесных часах-мавзолее Лаудона и о том, как подходит к нему музыка известного композитора Моцарта^.

Не совсем ясно, к какой из двух Г-шоИ'ных пьес относится эта оценка. Если исходить из характера музыки, то, скорее всего, к первой, сочиненной в конце 1790 года. Трехчастную композицию начинает скорбное Ас1а§ю, которое открывается характерной «идиомой» — гармонизацией нисходящего хроматического баса и изобилует другими ламентозными мотивами. Его сменяет блестящее мажорное А11е§го — с победными возгласами «хора» труб и сияющими юбиляциями, расцветившими все голоса в четырехстрочной партитуре. Репри-

а Их еще называли *РШепиИг* (флейтовыми часами).

Считается, что изготовителем часов-органов *в* галерее Мюллера был друг и ученик Й. Гайдна, библиотекарь князя Эстергази, создатель множества механических «чудес» Нимеч, одаренный и изобретательный инженер. Сведения о нем, а также о Дейме-Мюллере см.: *РШИ IV*. ЧЬпуоЛ // NMAIX, 27, ва. 2. 8.X1X-XXШ.

Ъ 1Ы6. 8. XX.

с Письмо от 3 октября 1790 г. — *Впе/еСА* IV. 8. 116.

б *РШИ* Ж. \ЪптоП // ЫМА IX, 27, Ва. 2. 8. XXII.

е Цит. по: Могап ш *Щеп.* Аиа&еНиед без ШзЮлзсЬез Мизеит бег 81аб! \Мел. 8. 516—517.

Скорее всего, одна и та же музыка могла после перерыва повторяться.

Г 1Ыа. 8. 516.

за Аба§ю полна новых выразительных деталей. Хроматические мотивы гармонизованы так, что на мгновение твердая тональная почва, казалось бы, уходит из-под ног, вместо «регулярной» канонической секвенции первого разряда — второй разряд, перебои равномерного пульса. Триумф героя и скорбь о его кончине — типичные для мемориального жанра топосы — воплощены в стройной и классически соразмерной контрастной композиции. В ней действительно можно усмотреть некоторое сходство с парадно-военной погребальной символикой позднеклассицистского деймовского мавзолея. Правда, в моцартовской пьесе нет даже легкого оттенка эклектики, заметной в сооружении Дейма, где нашлось место не только Марсу, рыцарю, Гению Австрии, но и маленькой плачущей турчанке в экзотическом костюме.

Вторая пьеса КУ 608 (Фантазия) — произведение, поражающее мощью и исключительной выразительной силой. Его в полном смысле можно назвать шедевром. Сколь бы ни была возвышена цель почтить память австрийского национального героя, музыкальные часы — даже в таком фундаментальном оформлении, как у Дейма, — остаются все же родом технического куншгюка. Моцартовское произведение кажется для него непомерно великим. Ему впору звучать не в корпусе часов и не в одной из комнат галереи, а в исполнении большого органа в соборе. Может быть, композитор в глубине души примеривал свою органную фантазию именно к такой роли, тем более если иметь в виду его вполне реальные надежды занять пост в соборе Св. Штефана. Туда, в величественный готический интерьер моцартовская музыка, пожалуй, вписалась бы куда более естественно.

Уже первые такты этой Фантазии ошеломляют. Вновь Моцарт

начинает с нисходящего хроматического хода в басу. Но типичная риторическая фигура приобретает здесь, в быстром темпе, совсем иной смысл, чем в КУ 594. Ревущие аккорды-возгласы, экстатическое скандирование мотивов с пунктирным ритмом — все это рождает ассоциации не с медленным погребальным шествием или траурным оплакиванием, а с грандиозным катаклизмом, метанием человеческого духа в преддверии Судного дня. Этот патетический зачин появляется затем в композиции несколько раз. Он предваряет фугированные разделы (в крайних частях) и средний эпизод — просветленное Аа-биг'ное Ап-бап1е. Две фуги, включенные Моцартом в Фантазию для механического органа, принадлежат к лучшему, что создано им в области полифонической инструментальной музыки. Причем дело, конечно, отнюдь не только в сложной контрапунктической технике, хотя и она впечатляет. Первая фуга — с удержанными противосложениями, вторая — двойная. В них есть и канонические секвенции, и многоголосные стретты со сменой интервала вступления голосов, темы в обращении и уменьшении. Вся эта искусная работа проделана с соблюдением строгих правил, без каких-либо гомофонных вольностей и при этом слушается исключительно органично. Трудно уйти от ощущения, что полифония стала для Моцарта, как некогда для И. С. Баха, абсолютно естественным способом выражения.

Спустя восемь лет, в 1799 году эта Фантазия была опубликована в виде четырехручного переложения для фортепиано и признана одним из эталонов моцартовского композиционного мастерства. Бетховен переписал ее в свою личную коллекцию. Позднее появилась и оркестровая версия, сделанная Игнацем Риттером фон Зейфридом, некогда бравшим у Моцарта уроки игры на клавире[3]. В письме к некоему придворному советнику (как полагают — к Рохлицу) он просил о рецензии на свою аранжировку и описывал свои впечатления от этой пьесы:

> Моцартовская фантазия т/-то11 [...] насколько я знаю, известна мало,

однако заслуживает, по моему мнению, одного из первых мест среди бессмертных шедевров. Я живо вспоминаю мои юношеские впечатления от многократных прослушиваний этого гениального творения, неискоренимо запечатленные в моей памяти. Тысячу разнообразных ощущений пробуждает... пугающее дикое АИеуго с его искусно разработанной фугой. При потрясающем отклонении в ф.ч-тоИ слушатели цепенели, и казалось, что почва под тобой колеблется. Небесное пение слышно в милом, исключительно нежном АпдапГе т Аз-диг, вызывающем слезы тоски по горнему

миру[ь].

Айа§ю и рондо для камерного ансамбля с участием стеклянной гармоники КУ 617 и небольшое Ас1а§ю КУ 617а для гармоники соло Моцарт написал для Марианны Кирхгесснер, немецкой исполнительницы на этом ныне почти забытом, а во второй половине XVIII века весьма популярном инструменте. Конечно, и в то время он был экзотическим и из-за своей необычной конструкции, и из-за хрупкости и дороговизны стекла, и из-за тихого «небесного» тембра, который получался, если по влажным краям сосудов провести пальцем[0]. Моцарт впервые услышал звучание гармоники в Лондоне в 1764 году, а позднее — в Вене в 1773-м. Он и сам попробовал что-то исполнить на инструменте, принадлежавшем «магнетизеру» Месмеру.

Марианна Кирхгесснер, ослепшая в раннем детстве, была наделена не только музыкальным талантом, но и способностями настоящего виртуоза. В 1790-е годы она много гастролировала в Германии и других европейских странах, в 1798-м несколько месяцев провела в Санкт-Петербурге. В 1791-м, когда Моцарт написал для нее обе пьесы, Кирхгесснер выступала в Австрии, в том числе дала три концерта в Вене — в Бургтеатре (10 июня), Кернтнертор-театре (19 августа) и зале ресторана Яна (8 сентября).

Квинтет КУ 617 написан Моцартом с учетом характерного тембра и технических возможностей гармоники и одновременно практически без всяких скидок на ее маргинальное положение в ряду других инструментов и статус диковинки. Партия гармоники не опускается ниже *соль* малой октавы и не поднимается выше *фа* третьей. Скорее всего, инструмент, на котором играла Ма-

а Зайфрид стал композитором и дирижером, писал статьи о музыке. С 1797 г. руководил

оркестром во Фрайхауз-театре Ауф дер Виден у Шиканедера, где ставил и свои зингшпи-ли. В 1805-м дирижировал премьерой бетховенского «Фиделио».

Ь Письмо от 18 января 1813 г. Цит. по: *P1a(H IV.* \ЪптоП // N^^A IX, \\^. 27, Вс1. 2. 8. XXII.

с Стеклянные полусферы разной величины, нанизанные на горизонтальный металлический стержень, погружали в специальный футляр, наполненный до половины водой. Они составляли хроматическую гамму диапазоном в три-четыре октавы. Стержень вращали с помощью ножной педали. Такая конструкция позволяла играть не только двухголосие, но и четырех-пятизвучные аккорды, исполнять самые разнообразные фактурные фигуры, ритмические рисунки, в

том числе трели, пассажи в достаточно быстром темпе. Появлению гармоники предшествовало увлечение игрой на стаканах или бокалах, наполненных водой. Так, в 1746 г. в Лондоне на 26 стаканах играл Глюк. Более совершенный вид гармоника приобрела после технических усовершенствований, предложенных Бенджамином Франклином в 1761 г.

г-
4-1
ш
=:
о
со
ш
X
О
С
X
X
X
о
е*
>.
X
=х
3
X
с*
О
из
О
со
и
к
х
ос
о
ш
ь
(УЭ
О
о.
2
О

ас
ш
2
2
<
3
х
о.
О
со
=1
Х
ь.
С
О
д
н
о
<и
Х
Рн
о
д
н

рианна, имел именно такой диапазон. Однако в том, как распределен тематизм между сопровождающими инструментами, насколько разнообразна и изобретательна «оркестровка», узнаваема рука Моцарта — автора гениальных камерных ансамблей с фортепиано. Чаще всего гармоника обменивается мелодическими репликами с парой духовых — флейтой, самой близкой с нею по тембру, и гобоем. Тем более ярко по контрасту звучат такие переклички со струнными (альтом и виолончелью), а также противопоставление сольных фрагментов гармоники и ансамблевого звучания остальных четырех инструментов, что придает одной и той же теме совершенно разный колорит. Несмотря на то что стеклянная гармоника из-за своего специфического тембра окрашивала любую музыку в меланхолические тона, в моцартовской пьесе немало контрастов — и в патетическом с-шоИ'ном Абафо, и оживленном С-биг'ном рондо. Тематическая характерность, яркие тональные сдвиги, гибкая и разнообразная фактура, наряду с продуманной тембровой драматургией, ставят Аба§ю и рондо КУ 617 в один ряд с лучшими моцартовскими камерными ансамблями. Светлое и простое Абафо С-биг КУ 617а для гармоники соло, напротив,

прямых аналогий в инструментальной клавирной музыке не имеет. По своему настроению оно, скорее, соприкасается с гениальным мотетом *A\e уегит со грин* для хора в сопровождении струнного оркестра и органа.

Этот мотет был сочинен для Антона Штолля, школьного учителя и регента в Бадене под Веной, где в 1791 году в очередной разленилась Констанца. Моцарт обратился к Штоллю с просьбой подыскать небольшую удобную квартирку для жены. Скорее всего, тот помог и в благодарность получил истинную жемчужину церковной музыки. Аберт предполагал, что Моцарт написал мотет во время одного из посещений Штолля в Бадене[8], то есть буквально на одном дыхании, не отрывая пера от бумаги. Обращение к телу Христа, распятому на кресте, невинно страдающему и убиенному, волна крови, текущая из его пронзенной груди, — все эти образы вряд ли прошли бы мимо внимания барочного мастера, дав поводы к риторической изобразительности. Моцарт по такому пути не пошел. В мотете главенствует настроение тихой и просветленной молитвы. В нем практически нет минорных светотеней. Простота, возвышенная ясность, детская чистота и святость этой многоголосной песни не случайно лучше всего ощущаются, когда ее поет хор мальчиков. Даже изощренная каноническая секвенция, столь же неожиданно, сколь и естественно оформляющая последнюю строфу, не нарушает мерное течение двухчастной песенной формы. Впрочем, именно она подводит к тихой кульминации мотета — выразительному распеву на словах *т то газ ехатте* («в смертном ожидании») в партии сопрано, воспаряющему над нисходящим хроматическим ходом баса. Лишь здесь ощущается легкий отголосок старой барочно-риторической традиции выделять значимые слова и фразы особыми мелодическими фигурами. Но, конечно, глубоко трогает не сам прием, а та простота и лаконичность, с которой он применен Моцартом.

Реквием стал последним сочинением композитора, так им и не завершенным. Поэтому сама моцартовская смерть, окутанная плотным слоем легенд, сообщает ему мистический оттенок, который еще усиливается тем, что речь идет о погребальной мессе — словно Моцарт предвидел собственную кон-

а *Аберт* II, 2. С. 243.

чину. Сохранились свидетельства, что он сам указывал ученикам, как закончить Реквием. В какой степени его пожелания (если они действительно были) нашли воплощение в ныне существующей версии, судить трудно, но мы еще по возможности коснемся этого вопроса.

Широко известна таинственная история заказа Реквиема. Она

излагалась многократно, и в ней много красочных деталей — в особенности неожиданные визиты «серого посланца» (*с1ег§гаие Во!е)*\ в котором уже Рохлицу, излагавшему эту легенду всего через семь лет после моцартовской смерти, виделось «существо сверхъестественное, состоящее в связи с потусторонним миром или даже посланное возвестить его смерть»[6]. Впрочем, в дошедших источниках детали событий далеко не во всем совпадают. Самая ранняя версия легенды появилась в печати через месяц после моцартовской кончины в *8а1т,Ьиг%ег 1п-1еШ %еп7,ЫаП* («Зальцбургских ведомостях») от 7 января 1792 года[0]. В некрологе Шлихтегролля (1793) Реквием лишь кратко упоминается. Большая часть сведений, которыми мы располагаем, изложена в биографии Нимечека и в анекдотах Рохлица (оба источника 1798 года). Сложность, однако, состоит в том, что в них немало противоречий.

Первое — точная дата заказа. В «Зальбургских ведомостях» она указана крайне неопределенно: «...за несколько месяцев до своей кончины». Мнение Нимечека: «Вскоре после коронации императора Леопольда, но еще до приглашения в Прагу» (то есть между 10 ноября 1790-го, когда Моцарт вернулся из поездки во Франкфурт, и началом июля 1791 года), что дает разброс в восемь месяцев. Наиболее точен, вероятно, Рохлиц — заказ был получен незадолго до предложения сочинить «Милосердие Тита», то есть в мае—июне 1791 года. Но в том, в какой именно форме он был осуществлен, как раз Рохлиц, снабдивший свои анекдоты обширными диалогами Моцарта и таинственного неизвестного слуги, менее всего правдоподобен. В зальцбургской заметке сказано, что композитор просто «получил анонимное письмо», а Нимечек упоминает, что еще в 1797 году видел в руках вдовы одну из записок, которую неизвестный заказчик послал Моцарту: «Она очень короткая, и многого из нее не почерпнешь. В ней Моцарта просят прислать Реквием и определиться с суммой, за которую он мог бы ежегодно сочинять некоторое число квартетов»[а]. Эти вполне реальные факты совершенно не вяжутся с мистическим туманом, окутывающим всю историю у Рохлица.

Следующий вопрос — личность заказчика. Все ранние источники указывают на некое неизвестное лицо. Нимечек подчеркивает даже: одним из условий было то, что Моцарту «не следовало даже пытаться узнать имя заказчика»[0]. Рохлиц все же приводит некоторые весьма важные детали. В вымышленных им диалогах упоминается, что посыльный пришел по поручению «очень высокопоставленной особы», и, кроме того, указывается повод для заупокойной мессы: «Умерла некая персона, которая была и навечно останется

а У Пушкина в «Моцарте и Сальери» он превратился в «черного человека».

Ь *Рохлиц. С.* 109.

с См.: *ВеШвсЫ^ок.* 8. 526, где эта история приводится по перепечатке в *2еШп^/иг йатеп ипй*

***апдеге Ргаиепгттег* («Газете для дам и прочих женщин»), вышедшей в Граце 18 января 1792 г., а также: *Е1ЬЮок.* 8. 111.**

ё *Нимечек.* С. 46. Впоследствии оно, вероятно, было утеряно. У Констанцы сохранилась

лишь лента с печатью, которой оно, по ее словам, было обернуто. См.: Письмо от 30 ноября 1799 г. - *Впе/еСЛ* IV. 8. 301.

е Там же. С. 45.

Ох
Х©
1Л
и
О
со
ш
Х
0 *С* Х Г
1 * О
>»
Х
иЭ
Х
=[
О
иэ
О
ш
и
=:
04
Х
ш
Н
сл
О
а.
2
О
Х

оС
ш
2
2
<
X
в
2
X
Cu
О
со
=5
Г
си
С
О
03
н
о
аэ
Рн
о
03
н

ему очень дорога, и он желал бы ежегодно отмечать день ее смерти скромно, но достойно»[3]. Это наводит на мысль, что кругу людей, близких к моцартовской семье, было известно гораздо больше, нежели они сообщили публично. Аббат Штадлер в приватном письме к издателю Иоганну Антону Андре от 1 октября 1826 года писал: «То, что Реквием Моцарту заказал граф Вальзегг, я знал уже сразу после моцартовской смерти. И о цели заказчика, и обо всем, что выдается за тайну, тоже известно мне с тех пор»[ь].

Самая обширная информация о графе Франце Антоне Вальзегге цу Штуппах появилась гораздо позже в очерке Антона Херцога «Правдивая и подробная история Реквиема В. А. Моцарта с момента его возникновения в 1791 году и по настоящее время — 1839 год». К сожалению, из-за цензуры этот очерк был опубликован лишь 125 лет спустя'. Херцог сообщает, что поводом к заказу стала смерть молодой жены графа Анны (урожденной Эдлен фон Фламмберг) 14 февраля 1791 года. В ее память граф соорудил неподалеку от замка Штуппах мемориал. Реквием, который «должен был исполняться ежегодно в день смерти

госпожи графини»[11], решено было заказать Моцарту. То есть Херцог впервые назвал имя той дорогой графу персоны, о которой упоминал Рохлиц.

По поводу гонорара, затребованного Моцартом, и срока на работу также нет единого мнения. Согласно зальцбургской заметке Моцарт специально, чтобы отделаться, назначил неумеренно большую цену в 60 дукатов и испросил для работы два-три месяца. Рохлиц вообще называет астрономическую цифру — 100 дукатов (стандартный гонорар за оперу). Кроме того, неизвестный заказчик еще якобы удвоил эту сумму. Первоначальный срок, по Рохлицу, Моцарт установил в один месяц, но впоследствии продлил его. Нимечек, напротив, указывает, что никакого конкретного срока не предписывалось, а гонорар Моцарт запросил столь малый, что заказчик «обещал выплатить после передачи сочинения значительную сумму сверху»'. Ближе всех к истине, видимо, можно считать сведения, опубликованные в *А11%етеме тийкаИхске 2еИип%* в июле 1827 году со ссылкой на Бенедикта Шака, где говорится, что «Моцарту не предписывалась никакая спешка» и что «за свою работу он получил пятьдесят дукатов, половину из них авансом»[1]. Эта же сумма фигурирует в переписке Констанцы с издательством Брейткопфа, где говорится, что аноним за права на издание «запросил 50 дукатов, которые были ценой его покупки»[8]. Что касается сроков, то тут можно предположить, что ориентировочным пунктом было 14 февраля 1792 года — годовщина смерти графини Вальзегг, и Моцарт, вероятнее всего, стре-

а *Рохлиц.* С. 106.

Ь Опубликовано в: *Р1а?к IV.* Кечшет-ВпеГе. Аи$ бег Коггезропбепг 1оН. АпЮп Апс1гё$

1825—1831 // ШЬ 1976/77. 3. 197. Констанца в письме к Брейткопфу от 30 января 1800 г. предлагала в обмен на определенное количество печатных экземпляров Реквиема назвать имя неизвестного заказчика. См.: *Впе/еСА* IV. 5. 310.

с Впервые опубликован Дойчем. См.: *йеШзск О. Е.* 2иг Се&сЫсМе уоп **Могайз Кечшет //**

ОМ2 19, Ней 2, [ТОеп], 1964. 8. 49-60. См. также: *ЕхЫВок.* 5. 101-107. Херцог в 1790-е годы был назначен учителем в устроенной графом школе, постоянно участвовал в квартетных вечерах.

б *Негхо^А.* \\&Нге ипй аизйШгНсЬе Ое$сЫсЬ1е Йез Кедшет уоп **\У.-А. Могап. \Ьт ЕтйеЬеп**

<1ез$е1Ъеп 1т ДаЬге 1791 Ь1$ гит ёе^епм/ай^е 2ей 1839 // *Е1ЫЕк>к.* 3. 102.

е *Нимечек.* С. 45.

Г Ашетет №сНгиГ Шг ВепесШй ЗсНаск// АМ2. 29 3§., N0. 30, 25. Лит 1827. 8. 519—521. —

Цит. по: ***ОеШзсН1)ок.***8.**459.**

ё Письмо от 30 января 1800 г. — *Впе/еСА* IV. 3. 310 . Эта же цена называется Констанцей

в письме к Иоганну Антону Андрэ от 9 февраля 1800 г. — *Впе/еСА* IV. 3. 313.

о

г--.

милея завершить работу в декабре 1791 — начале января 1792-го с тем, чтобы у заказчика было время подготовить исполнение.

Еще один вопрос — о мотивах, побудивших Моцарта принять заказ. Версии также различны: от финансовой заинтересованности (зальцбургская заметка) до пристрастия к «высокому стилю церковной музыки» (Нимечек). В любом случае, как показало изучение бумаги, до возвращения из Праги и первых спектаклей «Волшебной флейты» Моцарт за Реквием не брался[3]. Да и после этого, судя по письмам, он занялся другими неотложными работами: 7 октября «инструментовал почти все рондо для Штадлера»[ь]. И только после этого, то есть не ранее 9-10 октября, он мог приступить к заупокойной мессе. Правда, имеется один документ — письмо, единственное во всей сохранившейся моцартовской переписке, где речь заходит о Реквиеме: «Не могу избавиться от образа незнакомца, стоящего перед глазами, вижу, как он просит меня продолжать, торопит, а тот, нетерпеливый, требует от меня [готовую] работу., прерываюсь, вот передо мной моя прощальная песнь — я не вправе оставить ее незавершенной»[0]. Оно написано на итальянском языке и, как предполагается, могло быть адресовано Да Понте. Иными словами, получается, что Моцарт уже тогда записал внушительную часть сочинения. Но подлинность письма вызывает большие сомнения, и они еще усиливаются другими разногласиями в датировках[11].

Из сказанного можно все же заключить, что материальный интерес не был для Моцарта решающим. Вполне вероятно, что прав Нимечек — не последнюю роль тут сыграло его «желание попробовать себя в этом жанре»[0]. Тем более что принятие Моцартом заказа очень хорошо согласуется с его планами возобновить деятельность церковного композитора (о чем речь шла выше). Наличие Реквиема в портфеле церковных сочинений было бы в этом смысле совсем не лишним. Надо сказать, что нечто подобное Моцарт, вероятно, уже задумывал раньше, в

1788-1789 годах. Максимилиан Штадлер указал на то, что именно к этому времени относились известные ему эскизы к Реквиему (1 - й и 2-й номера), ныне не сохранившиеся. В набросках к Кецшет ае!етат, о которых упоминает Штадлер, Моцарт тогда как раз использовал идеи генделевского Погребального Антема в честь королевы Каролины (1737), в Купе — другую тему Генделя (заключительный хор «Деттинген-антема»). Но эту работу он, как видно, не довел до конца, а когда в 1791 году возник заказ, решил воспользоваться ею для своей новой партитуры[1].

Все эти соображения рождают еще один вопрос. Если Моцарт взялся сочинять Реквием для Вальзегга — а по утверждению Херцога граф «предусматривал только за собой право на единоличное владение [произведениями], почему

а *Тухоп.* Р. 35.

Ь Письмо от 7—8 октября 1791 г. — *Впе/еСА* IV. 8. 157.

с Письмо, датированное сентябрем 1791 г. — *Впе/еСА* IV. 5. 156.

б Копия письма, как считается, была обнаружена Кёхелем в Лондоне в 1850—1860-е гг. На

ней было указано, что оригинал хранится в одном из частных английских собраний. Опубликовано впервые в собрании моцартовских писем в 1877 г. Оригинал так до сих пор и не обнаружен, да и копия, некогда хранившаяся в Берлинской библиотеке, ныне утрачена. — *Впе/еСА* VI, КоштеШ. 8. 423.

е *Нимечек.* С. 44.

Г *ЗшШег, АЬЬё[МахтШап].* УеПеШщипё бег ЕсКШей без МогаП'зсЬеп Кедшет. \У1еп, 1826.

8. 17. Цит. **по.: *ИЬЦ/СИ.* МогаПз Кедшет. ОезсЫсМе-Миык-ОокитеШе. Вагепгейег, 2006.**

8. 83. К сожалению, ранние фрагменты, о которых упоминает Штадлер, не дошли до нашего времени.

ш
«=;
о
02
ш
X
о
с
х
х
X
о

>.
X
«
3
X
E*
O
иа
O
со
и
2
cC
X
ш
н
сл
O
о.
2
O
X
O-
ш
2
2
<
иа
X
Си
O
оэ
ег
си
C
O
P5
н
о
о.
о
05
H
и платил за них хорошо»[3], — то он, вероятно, в дальнейшем

вряд ли мог полностью распоряжаться им по своему усмотрению — например, использовать на службе в соборе Св. Штефана. Но правда ли, что Моцарт уступил *все* права на Реквием заказчику? Официальных документов, подтверждающих это, не обнаружено. Реальная история Реквиема и некоторые косвенные упоминания в документах позволяют предположить, что оговорены были лишь ограничения на передачу рукописи третьим лицам. В переписке с издательством Констанца специально подчеркивает, что заказчик «поставил условием неиздание [сочинения] [...] Ни один человек в мире не имеет на это право, кроме вышеупомянутого владельца и, в крайнем случае, меня, если он мне это позволит»ь. И действительно, граф Вальзегг через своего поверенного адвоката Зортчана заявил о своих правах, как только издательство Брейткопфа и Гертеля сообщило через *АНдетете тиыкаИзске 2екип%* о своем намерении напечатать Реквием, но оставил без внимания несколько сообщений об исполнениях на публике, предпринятых с участием Констанцы.

Самый, пожалуй, проблемный момент истории с Реквиемом — попытка Вальзегга присвоить себе его авторство. До появления очерка Херцога отсутствие внятных объяснений этого поступка придавало всему некий таинственный и даже зловещий оттенок. Напрашивалось предположение: граф, хитростью и коварством похитив «лебединую песнь» гения, задумал обеспечить себе место на музыкальном Олимпе. По свидетельству Херцога, болезненное тщеславие, безусловно, не давало покоя бедному Вальзеггу, но история с Реквием все же не имела такой мрачной романтической подоплеки. В повествовании Херцога граф предстает самозабвенным меломаном, опутавшим всю Вену сетями заказов на струнные и флейтовые квартеты, которые исполнялись в его в имении три раза в неделю. Причем концертам сопутствовало что-то типа ритуала: музыканты, игравшие с графом в ансамбле, должны были угадать автора очередного опуса. «Обычно, — пишет Херцог, — мы указывали на самого графа, поскольку он действительно иногда сочинял какие-то мелочи; он смеялся над этим и радовался, что смог, по его мнению, ввести нас в заблуждение, — мы же смеялись над тем, что он считал нас столь легковерными»'. Со временем эта взаимная мистификация зашла настолько далеко, что граф не смог устоять перед соблазном снискать восхищение еще и Реквиемом, якобы сочиненным им в память о своей супруге. Во всяком случае, доставшуюся ему партитуру Вальзегг собственноручно скопировал, снабдив авторской пометкой *Гг. С[от1е]. ке УУа11зе§§,* и лишь затем передал переписчику именно свою копию, чтобы с нее сняли партии для исполнения. Когда же после выхода у Брейткопфа и

Гертеля в 1800 году печатного издания Реквиема и широкой огласки некоторых деталей заказа ему уже невозможно было отрицать идентичность «своего» сочинения с моцартовским, он объяснял своим близким, что якобы был учеником Моцарта и посылал ему для просмотра свою партитуру отдельными частями. Когда по смерти Моцарта обнаружили партитуру, то сочли ее моцартовской, потому что почерки их очень схожи[11]. Понятно, что этот аргумент графа не выдерживает критики. Справедливости ради отметим, что за все то время, пока Реквием был в руках Вальзегга (в том числе и в 1792— 1800 годах, когда сочинение еще не при-

а См.: *ЕШОок,* 5. 102.

Ь Письмо от 25 мая 1799 г. — *Впе/еСА* IV. 5. 238—239.

с См.: *ЕШйок.* 5. 102.

б 1Ы < 1.

сч

Г-.

1П влекло к себе столь пристального внимания), он ни разу не попытался публично представить его как собственное. Как видно, честолюбие графа ограничивалось лишь узким кругом приближенных.

Итак, с начала второй декады октября и до 5 декабря 1791 года — до момента смерти — Реквием был основным произведением, над которым Моцарт работал, не считая небольшого перерыва на сочинение масонской кантаты *Ьаи1 уегкйпе1е ипаге Ргеййе* КУ 623[а]. Этот срок можно условно разбить на два периода и предположить, что первый продлился около месяца: с десятых чисел октября и до конца первой недели ноября. Скорее всего, ббльшая часть написанного рукой Моцарта создано в это время. Второй (с 18 ноября, после исполнения масонской кантаты) практически весь пришелся на время болезни (она, как писал Ниссен, продлилась 15 дней, то есть началась 20 ноября). Первыми симптомами, по его свидетельству, были «опухание [кистей] рук и ног и едва ли не полная обездвиженность»[ь]. Это означает, что Моцарт едва ли мог безболезненно продолжать что-либо записывать в партитуре. Впрочем, Зюсмайер в письме в издательство Брейткопфа и Гертеля упоминает, что Моцарт «нередко с ним проигрывал и пропевал записанные куски музыки и очень часто обсуждал отделку этого произведения и излагал [возможный] ход и основания для инструментовки»[0]. Происходило ли это еще до болезни? Скорее — уже во время нее. Софи Хай-бель вечером 4 декабря застала сходную ситуацию: «У моцартовской постели был Зюсмайер; на одеяле лежал известный Реквием, и Моцарт

объяснял ему, как, по его мнению, тот должен после его смерти завершить сочинение»[11]. О спевке в последний день упоминает и Бенедикт Шак[c]. Да и сама Констанца рассказывала: «Когда он [Моцарт] почувствовал себя плохо, Зюсмайер должен был часто с ним и со мной пропевать то, что было написано, и таким образом Зюсмайер получал настоящие уроки у Моцарта. И я все еще слышу моцартовский голос, когда он временами говорил Зюсмайеру: “Эй, ну что опять уставился, как баран на новые ворота; тебе этого еще! долго не понять” — брал перо и вписывал, вероятно, основные места, которые вызывали недоумение Зюсмайера»[г]. Как видно, Реквием и в период болезни оставался в центре моцартовского внимания, и вполне возможно, что в моменты ремиссии он мог что-то записывать.

Если восстановить автограф этого сочинения в единую рукопись, ориентируясь на брошюровку страниц, то ее можно разделить на две неравные части. Первую составляют 1п1поШз (Нецшет ае1етат), Купе и почти вся Зецieп-Иа — от 01е$ пае до СопГШаИ$ включительно. Брошюровка здесь, как, впрочем, и во всем Реквиеме, представляет собой последовательность двойных листов, сложенных один за другим с единственным исключением: завершение 01ек пае и начало ТиЬа гтгит составили «тетрадку», когда один двойной лист вложен в другой. Кецшет и Купе можно считать относительно автономными разделами; каждый из них занимает по четыре листа. Что же касается частей секвенции, то они написаны подряд, без учета брошюровки: ТиЬа пигит продолжает «тетрад-

а Кантата внесена Моцартом в собственноручный Каталог ! 5 ноября 1791 г.

Ь А*ек5еп С. N. *уоп.* **Вю§гарЫе XV. А. МогаПв. 8. 572.**

с Письмо Зюсмайера от 8 февраля 1800 г. — ***ЕШйок.*** **8. 89.**

с! Письмо С. Хайбель от 7 апреля 1825 г. из Дьяковара, написанное по просьбе Ниссена

и частично использованное в его биографии Моцарта. — ***1)еш$ск1)ок.*** **8. 451.**

е Пересказ воспоминаний Б. Шака приведен в: ОеШзсЬОок. 8. 460.

Г Письмо от 31 мая 1827 г. — ***Впе/еОА*** **IV. 8. 491.**

С*“ >

г-~

VI

О

«

н

о

аэ
X
Cu
O
«
н
Ш
=5
0
03
ш
1 O C X X
а:
X
0
>.
X
«
3
1
O
ш
O
со
и
=;
ос
э
ш
н
оо

О
а.
2
О
Х
и
ш
2
2
<
3
Х
Си
О
СО
«=*
з:
а.

ку» после окончания 01ез пае, за ним следует Кех Четепбае и т. д. То есть Моцарт писал эти части подряд — заканчивал одну и только затем начинал другую. С началом очередного двулистника совпадает только СопЯлаПз, но тут помогает сходство чернил — они те же, что и в Кесогёаге. Так что, вероятнее всего, все эти части могут быть отнесены к первой стадии работы.

Остальные листы автографа (также предположительно) образуют некую вторую стадию. Ее отличает параллельная работа над несколькими частями — как будто Моцарт стремился зафиксировать как можно больше идей. Так, 8 тактов Ьасптока идет не сразу за СопГшаш, а с нового двулистника. При этом от предыдущей части осталась пустой целая страница: значит, Моцарт взялся за новую часть, когда СопМайз еще не был дописан. Работа над двумя частями оффертория *Иотте ˆеˆш* и Нозйаз тоже, вероятно, велась параллельно (в конце каждой части остались чистые страницы). Конечно, трудно утверждать безапелляционно, что брошюровка рукописи в точности соответствует хронологии моцартовской работы в последние месяцы. Если следовать этой схеме, то объем написанного в период болезни даже несколько смущает. Ведь сюда придется отнести завершение СопйЛайз, начало Еаспшоза, а также целиком Потте Лези (78 тактов) и Нозйаз (54 такта). При этом Ботте Лези включает три расписанных фугированно строфы, последняя из которых — *цшат оНт АЬгаНае* — развита весьма основательно и предполагалась в качестве заключительной фуги оффертория[3]. Не исключено, что Моцарт вновь взялся за Реквием не 18 ноября, а

прямо 15-го, когда закончил кантату, и тогда в запасе у него до начала болезни были еще четыре-пять дней.

Еще одна острая проблема — в какой степени Моцарту удалось завершить Реквием. Сведения об этом противоречивы. В зальцбургской газетной заметке утверждалось: «За несколько дней до смерти он закончил его»[b]. То же отметил Рохлиц[c]. В некрологе Шлихтегролля сказано, что сочинение, напротив, не было доведено до конца[11]. По Нимечеку, «сразу после смерти Моцарта явился посыльный за сочинением — таким, каким оно осталось, незаконченным»[6]. Из всех участников истории одна только Констанца неоднократно настаивала, что в целом Реквием был Моцартом завершен, и все, что требовалось, — небольшие доработки чисто технического характера^. И Вальзегг, согласно воспоминаниям Херцога, был убежден в том, что Моцарт довел работу почти до конца и лишь А§пиз Ое1 и Соттишо (включающий части Ьих аеСегпа и фугу Сит запсйз Гшз) не были им записаны[8]. Вопросом о состоянии текста Реквиема на момент моцартовской смерти первыми задались Брейткопф и Гертель. Они обратились за разъяснениями к Зюсмайеру, и тот ответил им в письме, впоследствии опубликованном в *АИ^етете тиыкаИзске 2еИищ*\

а После Нозйаз рукой Моцарта проставлена ремарка: *«Оиат* ойт *да саро».*

Ь *1)еи1$сИОок.* 8. 526.

с «Можно считать настоящим чудом то, что столь совершенное творение ему удалось довести до конца» — *Рохлиц.* С. 109.

***д Шлихтегромь.* С. 18.**

е *Нимечек.* С. 46.

Г Письмо от 27 марта 1799 г. — *Впе/еСА* IV. 5. 234. В. и М. Новелло пересказывают суждение Констанцы в беседе во время их визита в Зальцбург: (Лгоус//о *V.* & Л/.] Ете \\6ИГаЬп ги МогаП, 1829. 5. 108.

В Херцог пишет: «Ему было определенно сказано, что Моцарт закончил Реквием вплоть до *А$пю Ое'ь*>. — *ЕШОок.* 8. 104. Что касается Сопшшто, то обе его части повторяют практически весь материал 1п1го1ш$, то есть большой фрагмент Кедшеп *аехетат* и фугу Купе.

*> Что касается частей, в Яецшет вместе с Купе — Вгез /*гае *— Ботг-*

*пе Тези СИгШе Моцарт целиком записал четыре хоровых голоса и бас, включая цифровку; в инструментовке, однако, то тут, то там наметил лишь отдельные мотивы. В В1ез /*гае *последним стихом с его музыкой был циа гезиг§е(ех/ауШа, и его*

работа шла точно так же, как и в начальных частях. Со слов]и(Исапдиз Иото геиз е/с. *я сам закончил всю часть В1ез* /гае.

ЗапсШз, ВепесИсШз и А§пиз Ве ***1*** *изготовлены мной целиком заново. Только чтобы придать сочинению большую целостность, я позволил себе повторить фугу Купе на слова сит ЗапсИз е(с.*[а]

Сведения, изложенные Зюсмайером, в самых общих чертах соответствуют автографу. Однако в целом ряде деталей он все же допускает ошибки. Да, ббльшая часть моцартовской рукописи действительно представляла собой так называемую «партичеллу» (частично выписанную партитуру с незавершенной оркестровкой). Но, к примеру, 1п1гойш Д1ецшет ае/егпат) был готов полностью. Да и фуга *Купе* тоже досталась Зюсмайеру оркестрованной, хотя все инструментальные голоса (в основном — дублировки хоровых партий) были вписаны туда чужой рукой[ь]. Зюсмайер ошибся также, называя последний моцартовский стих в Ьаспшоза: не *циа гезигуе!,* а следующий — *]и(Исапдиз кото геиз.* Ни словом он не обмолвился и о части Нозйак, также в основном размеченной Моцартом. Да и в заключение Реквиема он повторил не только всю фугу Купе, но и большой фрагмент первой части (23 такта). К сожалению, когда Зюсмайер писал свое письмо, сопоставить все это с автографом еще не было возможности, а всего три года спустя он умер, не оставив каких-либо дополнительных разъяснений. Но как бы то ни было, даже если рассматривать все сделанное Моцартом как законченный черновик, в нем не только в А§пи$ Пец но и в ЗапсШз и ВепесИсШз действительно нет ни единого фрагмента, записанного его рукой. Означает ли это, что Констанца сознательно вводила всех в заблуждение, чтобы, как прямо написал Херцог, «набить ббльшую цену произведению»[0]?

В одной из своих статей аббат Штадлер упоминает: «Вдова [Моцарта] говорила мне, будто на моцартовской конторке после его смерти находилось некоторое количество листочков с музыкой, и она отдала их все Зюсмайеру»[11]. Долгое время следы каких-либо «листочков», относящихся к Реквиему, отсутствовали. Однако в 1962 году Плат обнаружил в архиве Мендельсона в Берлине страницу моцартовского эскиза, на которой, наряду с небольшим наброском увертюры к «Волшебной флейте», имелись еще два, предположительно предназначенные для Реквиема[0]. Первый (всего 4 такта) мелодическими контурами

а Письмо Зюсмайера от 8 февраля 1800. См.: *Е1ЫйокЗ.* 89—90.

Ь См.: *ЦЫ^СИ.* \ЬгЬетегкипе// ЫМАП, 5, АЫ. 2. КгШзсЬе ВепсЫе. 8. 11—12. Долгое

время дополнения считались сделанными моцартовским

ученикам Фрайштедтером (струнные, фаготы и бассетгорны) и Зюсмайером (трубы и литавры), но в настоящее время эта точка зрения отвергнута, с *тьШок*. 3. 104.

<3 *5(аШег, АЬЬё[МахтШап]*. \ˆПекИ§ип§ с1ег ЕсНШей с3е $ Мо/агГ$сЬеп Кеяшет. Цит. по.:

***ЖоУˆСИ*. МогаПз Яецшегп. 3. 152.**

е *Р1а!к IV*. ОЬег 3кхгге ги МогаПз «Кеяшет» // ВепсЬ! йЬег т1егпа1юпа1еп уЛз&епзсЬаОНсНеп

Коп$»ге5$ 1962. Ка$$е1е1с., 1963. 5. 184—187. Факсимиле фрагментов опубликовано в NMA *1,Щ*. 1, АЫ. 2, Ва. 1.3.60-61.

1/~)
г-*-
V")
и
=;
О
т
Ш
Х
О
с
Х
Х
Х
*
о
>.
Х
’Х
2
Х
=1
О
из
О
со
и
х
=;
х
х
ш
Н
(Л

О
о.
2
О
*с**
—
2
2
<
>х
3
Х
Си
О
со
«=1
Х
о.
С
О
Р0
н
о
оэ
№
Он
о
рр
н

напоминал имитацию в Яех Ретепбае (т. 7 и далее); во втором (целых 16 тактов) было набросано начало фуги в б-то11, подтекстованное словом *amen:*



По поводу этого эскиза возникло предположение, что Моцарт намеревался весь раздел 01e$ пае (как и остальные части Мессы) завершить фугой, то есть поместить ее вслед за частью Ьасптоза. Побывали ли эти записи в руках Зюс-майера, и если да, то почему он не воспользовался моцартовской идеей — остается только догадываться. Но обнаруженный лист заставляет более внимательно отнестись к свидетельству Констанцы и прислушаться к предположению Штад-лера: «Вполне возможно, что Зюсмайер [в трех последних частях Реквиема] позаимствовал некоторые [тематические] идеи у Моцарта»[3]. Тогда утверждение Констанцы, что Моцарт почти полностью закончил сочинение, выглядит не столь голословным, хотя все равно далеким от реальности. Разница между эскизом Кех Ретепбае и окончательной редакцией показывает, насколько сильно сам Моцарт мог отклоняться от первоначальной идеи и, соответственно, сколько творческих усилий необходимо было приложить, чтобы придать ей окончательную форму.

То, каким образом Реквием был завершен после смерти Моцарта, исследователи обсуждают по сей день. Известно, что работа проходила в несколько этапов. Первый связан с панихидой по Моцарту, проведенной по ини-

а См. приложение Штадлера к письму И. Б. Штрайхера издателю И. А. Андрэ от 12 марта

1826 г. Цит. по: *УМоЩ СИ*. МогаПв Кедшеш. 8. 155.

циативе его друзей в Вене в церкви Св. Михаила 10 декабря 1791 года[2]. Тогда прозвучали только начальные части — I Шло Дик и Купе. Скорее всего, именно к этому моменту кем-то из музыкантов, близких шиканедеровской антрепризе, была сделана оркестровка второй из них[b]. То, что следующий этап работы начался не с Купе, а уже прямо с 01e8 пае, косвенно подтверждает эту версию.

Судя по документам, инициатива завершить Реквием исходила от Констанцы. 21 декабря 1791 года она обратилась с просьбой к Йозефу Эйблеру, о чем говорит сохранившаяся расписка:

> Нижеподписавшийся настоящим свидетельствует, что госпожа вдо

ва Констанца Моцарт доверила ему завершить начатую ее умершим мужем заупокойную мессу; он же обязуется закончить ее до середины ближайшего поста и одновременно заверяет, что рукопись не будет скопирована или передана в другие руки, нежели госпоже вдове[c].

Вопрос, почему Констанца предпочла Зюсмайеру Эйблера, возникал не раз и порождал многочисленные толки, вплоть до совершенно спекулятивных. Сама Констанца объясняла этот выбор несколькими причинами. «То, что я предложила Эйблеру его завершить, — писала она позднее Штад-леру, — случилось оттого, что я за что-то (сама не помню за что) была зла на Зюсмайера; да и сам Моцарт ставил Эйблера выше, а я думала, что с этой работой справится всякий, поскольку главные места уже были записаны»[11]. Довод об оценке Моцартом Эйблера, конечно, заслуживает внимания. Что касается отношения Констанцы к Зюсмайеру, то именно эта неосторожная фраза породила всякие домыслы. На наш взгляд, наиболее правдоподобная версия состоит не в «злости» Констанцы, а в том, что в это время Зюсмайер, скорее всего, был занят другой работой. В декабре 1791 года возникло целых два заказа на партитуру «Волшебной флейты» — из Бонна от лица курфюрста Максимилиана Франца' и из Мангейма от интенданта Национального театра барона фон Дальберга[1]. Обе сделки сулили по 100 дукатов, совсем не лишних в сложных финансовых обстоятельствах семьи. Взяться за это логичнее всего было именно Зюсмайеру, поскольку он помогал Моцарту в процессе работы над оперой. В том же письме Констанца утверждает, что Эйблер от затеи с доработкой Реквиема сразу отказался — «в

изящных выражениях»[8]. Но расписка, а также сохранившийся оригинал партитуры с доработками Эйблера доказывают обратное.

Как уже говорилось, Эйблер начал сразу же с 01е8 пае, продолжив работу по инструментовке до последнего раздела ЗециепПа. Правда, то, что он сделал, можно назвать лишь попыткой дополнить моцартовскую партитуру.

а Рукописная венская газета *Вег НетИсНе Вокска/ег* **сообщала, что «господин Шиканедер**

заказал службу по усопшему, при этом исполнялся Реквием, сочиненный им [Моцартом] во время последней болезни». *ВеШзсНВок.* **8. 374.**

Ь Об авторстве оркестровки Купе см. сноску *Ь* **на с. 575 наст. изд. с См.** *ВеШзскВок.* **8. 375.**

<1 Письмо от 31 мая 1827 г. — *Bne/eOЛ* **IV. 8. 492.**

е Об этом см. письмо Констанцы Моцарт от 28 декабря 1791 г. — *Bne/eOA* **IV. 8.177.**

Г См.: *E&enВок.* **8. 75.**

§ Письмо от 31 мая 1827 г. — *Bne/eOA* **IV. 8. 492.**

г-

Г-'

1Г)

Ш

1=1

О

ш

ш

Х

О

Х

Х

Х

Х

О

>»

Х

«

Х

п

о

ио

о

со

и

|=;
X
ос
X
ш
н
с/э
О
a.
2
О
X
ос
ш
2
2
<
=2
3
X
си
О
со
=*
X
си
С
О
Д
н
о
Си
О
Д
н

Вскоре он сам понял, что это ему не под силу. По сути, он довел более-менее до конца только две из пяти частей, за которые брался, остальные же оркестровал частично. Увереннее всего Эйблер чувствовал себя со струнными: их он дописал полностью. С духовыми — деревянными (пары бассетгорнов и фаготов) и двумя трубами вкупе с литаврами — дело оказалось сложнее. Только собственно в 01е$ пае и в СопйдаИь он рискнул применить весь задуманный Моцартом состав. В ТиЬа пйгит и Кесогбаге в партиях духовых он оставил лишь то, что было

написано самим Моцартом (18 тактов зо1о тромбона в первом и каноническую секвенцию бассетгорнов длиной 7 тактов — во втором), даже не рискнув их продолжить. Наконец, в Кех Пешепбае на месте духовых и литавр вообще зияет пустота, хотя их участие явно предполагалось самим характером музыки. В Ьасптока Эйблер попробовал дописать лишь два такта партии сопрано в хоре и остановился. К оффертории он даже не притронулся.

Когда именно Эйблер «с извинениями» возвратил партитуру Реквиема Констанце — неизвестно. Вероятно, к концу первой декады или к середине января 1792 года. Работа Зюсмайера, к которому попал после этого Реквием, была закончена в начале марта[2].

Зюсмайер не стал, подобно Эйблеру, вписывать свои дополнения прямо в моцартовскую «партичеллу», а скопировал все, написанное рукой свою учителя, начиная с Огез чае, и работал затем уже в собственной копии. Считается, что он «заново сочинил партии, дописанные Эйблером — не исключительно ли из ревности к сопернику?»[6] В действительности же Зюсмайер далеко не везде стремился найти собственное решение и часто опирался на Эйблера. Одно из доказательств — оркестровка струнных в Кех (гетепбае, где он лишь в мелочах отклоняется от предшественника. Впрочем, в данном случае это неудивительно, в особенности по отношению к тем моментам, где Эйблер нашел способ дополнить задуманную Моцартом тройную каноническую секвенцию (т. 7—11 и 12—15; две пары голосов у хора, одна у струнных).

Естественно, трудно избежать сравнительной оценки версий Эйблера и Зюсмайера, пусть даже первый «сошел с дистанции». Высказываются суждения, что доработки Эйблера «оказались несомненно совершеннее дополнений Зюсмайера — особенно партии труб и литавр в В1ек пае»[с]. Действительно, мотивы с пунктирным ритмом у труб и литавр звучат у него гораздо энергичнее, чем простое «скандирование» у Зюсмайера. Кроме того, Эйблер использует трубы более экономно, но при этом эффектно, приберегая яркие высокие ноты для кульминации. У Зюсмайера же именно здесь они мало выразительны (Пример 98).

И все же, в отличие от версии Зюсмайера, даже в Огез пае партия труб у Эйблера выписана не полностью (видимо, не везде он нашел подобающие идеи), и это главный недостаток, который не позволил его оркестровке утвердиться в исполнительской практике. Иногда Эйблер предлагает более смелые фактурные варианты. Так, в ТиЬа пнгит он дополняет диалог тромбона и солиста самостоятельными репликами струнных, в отличие от

весьма пассивного аккордового аккомпанемента Зюсмайера (Пример 99 *а).*

а Констанца среди прочих рукописей продала копию Реквиема прусскому послу в Вене

К. Ф. фон Якоби-Клёсту за 450 фл. (счет от 4 марта 1792 г.). — *ЕШйок.* 8. 77.

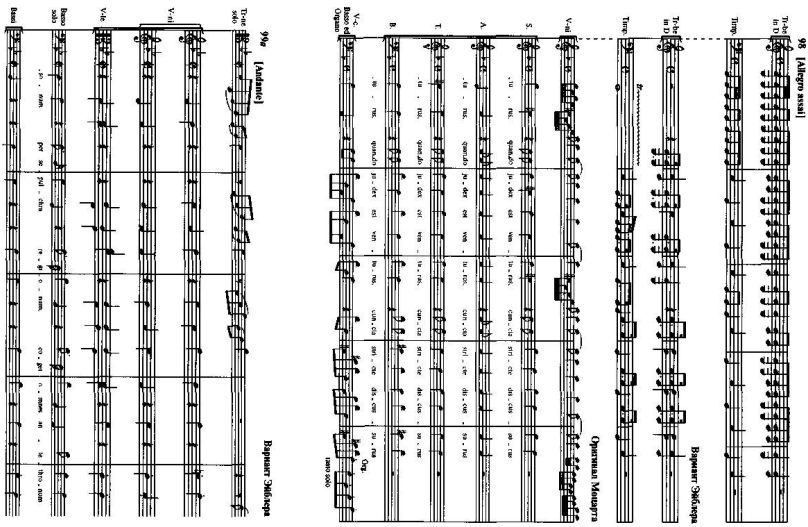
Ь *Роббинс Лэндон Х.* Новое о Реквиеме // Сов. музыка. 1991. № 12. С. 28.

с Там же.

00

Г--

V)



Вариант Зюсмайера

Вариант Зюсмайера996 |Лп(1ап1е|



Оркестровая фактура в версии Зюсмайера вообще в большинстве случаев ограничена дублировками материала, намеченного Моцартом. Там же, где он пытается ввести что-то новое, это иногда выглядит неуклюже — как в продолжении ю1о тромбона в ТиЬа гшгит. Оно странным образом вдруг превращается в ординарный оркестровый голос, дублируя партию второй скрипки, да еще и с нелепыми мелодическими ходами:



Справедливости ради заметим, что порой Зюсмайер находил удачные оркестровые эффекты. В заключительном разделе СопМайх он вписывает аккорды тромбонов, усиливая тем самым таинственный и мистический характер этого фрагмента. Или в том же Сопййайз: маленькая связка деревянных духовых между первой хоровой строфой и ответом *зоПо \осе* великолепно дополняет робкие шаги струнных. Или во вступлении к Кех 1гетепйае, где он вновь осмелился употребить тромбоны как самостоятельную группу и поручить им грозные аккорды / в ответ

на патетические тираты струнных. Эйблеру не пришло в голову ничего подобного. Так что у каждой версии есть «за» и «против».

О

00

оо

По-прежнему больше всего вопросов возникает в отношении трех частей — ЗапсШз, ВепесИсшх и А§пш 1)е1, написанных Зюсмайером самостоятельно. Его фраза в письме на этот счет — «изготовлены мной целиком заново»[3] — оставляет некоторый простор для различных трактовок. Однако мнение специалистов в основном склоняется к тому, что в распоряжении Зюсмайера все же были какие-то моцартовские эскизы. «Результаты его сочинения, — пишет Кристоф Вольф, — фактически выглядят как своеобразное смешение удачных идей, производящих ошеломляющее впечатление, и их неудовлетворительного преподнесения и развития... Во всяком случае, добавленные им к партитуре части никак не могут быть признаны однородными»[6].

Но до единства мнений тут, конечно же, далеко. Вольфу начальный аккордовый пятитакг у хора в ЗапсШз кажется образцом совершенной хоровой фактуры, и только параллельные квинты у сопрано и первых скрипок в четвертом такте коварно обнажают реальный уровень зюсмайеровского мастерства[0]. На наш взгляд, однако, и голосоведение у хора тут далеко не безупречно — к примеру, брошенная септима у альта во втором такте. В связи с А§пи$ Ое1 еще Адольф Бернхард Маркс в XIX веке полагал, что рисунок партии баса в начале части почти в точности воспроизводит основную тему Кецшет ае1етат, и восклицал по этому поводу: «Если это не написал сам Моцарт, что ж, тогда тот, кто смог это написать, — Моцарт»[6]. А аббат Штадлер, напротив, утверждал, что «Аˆпиз Эе**1** инструментован в гайдновской манере, а в 29-м такте у сопрано с басом параллельная квинта»[e].

Пристальное рассмотрение того, что создал Зюсмайер, предпринималось неоднократно, равно как и попытки заново проделать его работу и предложить другие варианты Реквиема. Однако в оценках преобладает стилевая критика зюсмайеровской версии, поскольку, повторим, никаких моцартовских эскизов, позволяющих более или менее надежно отделить в дописанных частях «зюсмайеровское» от «моцартовского», нет. Исключение составляет Ьасптоза, о которой точно известно: 8 начальных тактов в ней написаны Моцартом.

На что мог тут опереться Зюсмайер? Начальные два такта полноценно представляют фактуру оркестрового аккомпанемента всего номера. Она была им стопроцентно использована.

Остальные шесть тактов хоровой партии включают две тематические идеи: звучащий дважды лирически распетый возглас (1) и скупая последовательность аккордов, гармонизующих гаммообразное восхождение у сопрано в объеме полутора октав — практически полный звуковой диапазон, принятый в хоровых сопрановых партиях (2). Прообразом для этого тематического контраста послужил, безусловно, текст

Ьаспто&а сИез Ша, Плачевен тот день, (1)

ция гешп?е1 ех ГауШа в который восстанет из пепла (2)

.щсНсапёиз йошо геш. человек, судимый за его грехи[г].

а См. с. 575 наст. изд.

Ь *МЫ#СИ.* Могапк Кецшеш. 5. 47.

с 1Ък1. 8.43—44. Вольф приводит также суждение Р. Левайна, считающего, что вокальная основа этой части демонстрирует общность в композиционной технике с аутентичными частями Реквиема.

(3 ВегЙпег МшИсаИзсйеп 2еШте, 1825. 8. 379. Цит. по: *МЫ# СИ.* МогагТк Кефнет. 8.46.

е Цит. по: *МЫ# СИ.* МогагЗк Кефйет. 8. 155.

Г Пер. Я. Боровского. Цит. по: *Лебедев С., Поспелова Р.* Мимса 1аППа. Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. С. 157.

ш
*=;
о
со
ш
х
О
С
Х
я
я
*
о
=1
>.
Х
я
З
Х
о
ис
О
со

и
х
н
ос
Х
ш
н
со
О
а.
2
О
Х
ас
^1
2
2
<
Х
Х
з
Х
о.
О
аэ
Х
о-
О
Х
н
о
а>
Р
Он
О
Х
н

и заключенное в нем сопоставление образов оплакивания и воскрешения из мертвых в день Страшного суда.

Этот контраст, воплощенный Моцартом с потрясающей силой, конечно же, оказался Зюсмайеру не по плечу. В следующем, уже собственном построении он повторяет ту же поэтическую строфу. Но если моцартовский лирический тематический элемент ему удалось подхватить довольно хорошо

(к слову, гораздо удачнее, чем Эйблеру), то предложить какой-либо вариант контрастного сопоставления, практически, не получилось. О намерении говорит лишь использование *зоПо уосе (р)* и/. В линии баса реализована та же, что и у Моцарта, идея восхождения по гамме. Причем внешне, взятая сама по себе, она выглядит настолько эффектно, что закрадывается подозрение, не воплотил ли здесь Зюсмайер, по крайней мере, устный совет своего учителя? Однако в полной фактуре хора и, в особенности, на фоне распевов в других голосах тематический смысл басового голоса совершенно теряется. Конечно, мысль соединить в контрапункте гаммообразный ход и лирический распев — абсолютно моцартовская по своему высочайшему композиционному качеству. Но чтобы реализовать ее, нужно было, видимо, противопоставлять басу не плотную группу трех остальных голосов, а имитационные реплики. Тогда бы, наверное, эффект был полным.

Другой его просчет — музыка на последние строки Ьасптоза:

Ншс ещо рагсе Ое1к. Пощади же его, Боже,
Рге .1еш I)отпк\ Господи Иисусе милостивый,
Цопа е18 гедшет. Даруй им покой*.

Терцина разделена им на две части (1—2 и 3 строки), которые попали в разные музыкальные строфы и к тому же разграничены инструментальным отыгрышем. При этом синтаксис стиха и его смысл нарушены: обращение (Р1е .1е8и Ботте) оторвано от тесно связанной с ним просьбы *(ёопа егз гедшет)*. Нигде в Реквиеме Моцарт не пошел на какое-либо отклонение от текстового синтаксиса, хотя повторял слова и даже временами использовал политекстуру (как в Кех (хетешЗае). Может быть, Зюсмайер просто не вник в латинский текст, а может, не сумел найти более естественные варианты — например, использовать в последней строфе не один лишь третий стих, а первый и третий или второй и третий стихи, тогда она объединяла бы обращение и просьбу. При этом можно было бы более рельефно выстроить динамику строфы — как инверсию предыдущей, на противопоставлении/(Р1е Зеки Ботте) и*р,* переходящего в *сгезсепйо (с1опа егз гедшет)*. Ну и, наверное, завершение Ьаспшоза было бы совершенно другим, если считать верной ту мысль, что Моцарт предполагал здесь фугу.

Оркестровка Ьасптоза не выделяется чем-либо особо примечательным: деревянные духовые и тромбоны дублируют хоровые партии. Исключение составляет упомянутый оркестровый отыгрыш между второй и третьей строфой (т. 19—21). Здесь бассетгорны и фаготы подхватывают только что прозвучавшую у хора мелодическую фразу, после чего ярко на/

заявляют о себе тромбоны, возвещая переход к заключительной строфе. Надо отдать должное Зюсмайеру, прием этот эффектен, но он заимствован из первой части Реквиема: и там вступлению хора предшествуют грозные звуки тромбонов.

а Там же.

Покой вечный даруй им, Господи,
и свет вечный да воссияет им.
Тебе, Боже, принадлежит хвала на Сионе,
и Тебе воздастся обет в Иерусалиме.
Ты слышишь молитву; к Тебе прибегает всякая плоть[ь].

То, что работа Зюсмайера несопоставима с уровнем моцартовской композиции, становится очевидно из ее сравнения с первой частью Реквиема, полностью законченной Моцартом. 1п1гойиз (также как и Ьас птоза) делится на три большие музыкальные строфы, соотнесенные со строфами текста (в третьей строфе повторен текст первой):

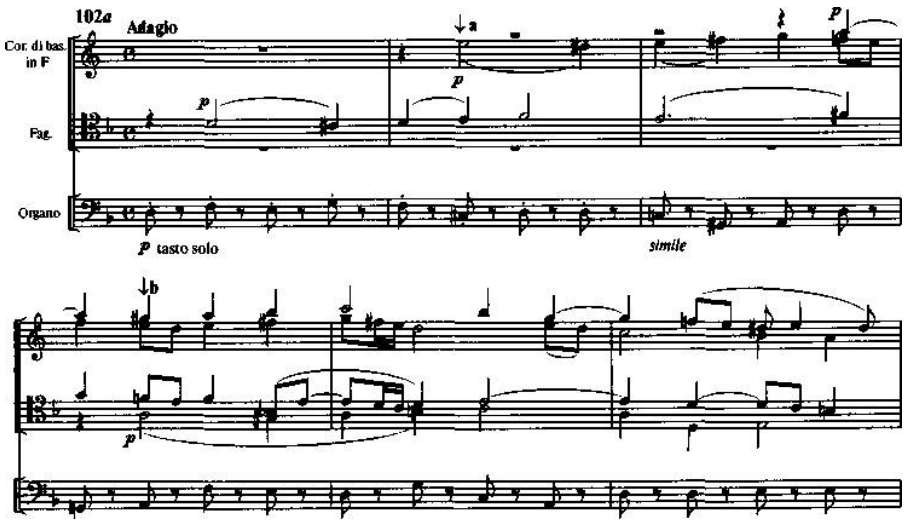
Кеяшет аеСетат с1опа е1з, Потте
е! 1их регреШа 1исеа1 е1з[а].
Те десеГ йутпиз, Оеиз,, т Зюп
е1 иЫ геддешг уошт 1П 1егиза1ет.
ЕхаисИ огаИопет теат, ад 1е отп18 саго уетеГ.
Кеяшет аегетат допае1з... е1с.

Это — типичный пример моцартовских «плагиатов»: использован, как было уже сказано, материал генделевскош Погребального антема. Первая часть анте-ма — хоральная обработка. В ее основу положен лютеранский погребальный хорал *Н'епп тет 5Шпс11ет хогкапАеп Ш»* (вариант — *Негг1ези Скт1, йш кдсЬЫеа Ош):*



\Уепп тет ЗШпё _ 1ет уог _ Ьап _ ёеп 151Негг Де _ эй СЬп51, ёи ЬосН _ $1е5 Си!

Моцарт воспользовался этой темой, но изложил ее по-своему — в виде фугато у фаготов и бассетгорнов, а затем и в хоре:



а Эта молитва восходит к третьей книге пророка Эздры, гл. 2, стихи 34—35: «Он даст вам покой вечный... Ибо свет немерцающий воссияет вам на вечные времена». Перевод в тексте (Р. Поспеловой) приведен по: *Лебедев С., Поспелова Р.* Мизюа 1а1та. С. 173.

Ь Псалтырь, 64:2—4.

ое
ш
=;
о
со
ш
X
О
с
X
5
X
*
о
КС
>.
X
в
X
я
=1
О
ш
О

со
и
К
Я
сб
Э
ш
Н
(Л
О
0-
2
О
Х
*с**
ш
2
2
<
<2
3
Х
О.
О
со
КС
Я
о.
Х
О
РО
н
о
<**13**
Х
Он
о
«
н



При этом только один раз контрапунктическое соединение «подсмотрено» у Генделя (Л)[a], во всех остальных случаях найдены собственные, всякий раз новые комбинации голосов со сдвигами по горизонтали и вертикали: соединение *с* представляет собой вариант *Ь* в двойном контрапункте дуодецимы, вступление альта (с0 дает с басом вариант *а* с 1у= —4, а с тенором вариант *Ь* с 1у= -10, и только вступление сопрано (*е)* повторяет уже использованную комбинацию (ту же, что у баса с тенором, — *с)*. Как видно, Моцарт словно состязается с Генделем и стремится извлечь из темы весь ее контрапунктический потенциал.

Вторая фраза (*е(1их регреШа)* дана в псалмодическом изложении. Если в фугированной части инструменты (за исключением скрипок с их патетическими синкопами) в основном дублировали хор, то здесь деревянные духовые ведут совершенно самостоятельную партию, словно отвечая хору. Выглядит это ДОВОЛЬНО скромно, но даже на такую свободу не решились в остальных моцар-товских частях ни Эйблер, ни Зюсмайер. В завершение первой строфы, на кадансе в оркестровом отыгрыше у скрипок и фагота появляется новый материал — нисходящая линия, украшенная опеваниями-шестнадцатыми. Эта весьма типичная барочная юбиляция тоже есть у Генделя:



Ее контрапунктическое плетение становилось основой оркестровой партии в начале второй строфы. Здесь тоже варьируются разные интервалы вступления, но все выливается в по-моцартовски лукавую игру в «простоесложное», когда настоящие с виду стретты превращаются в грозди параллельных секстаккордов. На этом фоне у сопрано звучит григорианский

хорал — *Топш реге^ппш.* Ровно на этом же месте и в похожем (унисонном) изложении звучал григорианский хорал и в Реквиеме Михаэля Гайдна на смерть зальцбургского архиепископа Шраттенбаха. Правда, Гайдн воспользовался другой мело-

а Только эта, отмеченная здесь стретта встречается в Антеме Генделя. См. такты 70—74.

41-
ОС
V)

дней — первым псалмовым тоном, который в XVIII веке приобрел устойчивую ассоциацию с символикой страданий и погребения. Под него на Страстной неделе пелись строфы Плача пророка Иеремии. Возможно, Моцарт поначалу думал использовать здесь тот же хорал[3], но затем выбрал другой. Трудно судить, имело ли это какой-то специальный литургический или символический смысл, а может, было связано с его желанием перенестись в высокий сопрановый регистр, или, наконец, просто более гибкая и развитая мелодия *Топиз реге§ппиз* нравилась ему больше. Как видно, и здесь Моцарт следует чужому примеру, как будто подтверждая мысль аббата Штадлера, высказанную позднее: «В последние годы он стал столь высоко ценить великих мастеров, что их идеи предпочитал своим собственным»[ь].

Так или иначе, одиноко парящий над оркестром хорал у сопрано охватывает только два стиха 64 псалма (см. выше). Другие два (начиная от *ехаисИ огаНопет)* введены энергичными репликами остального хора, и уже в контрапункте к ним сопрано еще раз проводит тот же григорианский напев на следующие два стиха. После чего краткая инструментальная связка на «генделевской» теме подводит к третьей строфе.

По функции это реприза, в которой Моцарт, как обычно, избегает простого повтора начального тематического материала, дав контрапункт мелодии протестантского хорала (1 строфа) и юбиляции (2 строфа). Эта идея тоже пересекается с генделевской, хотя композиционное решение иное. У Генделя в последнем разделе хоральной обработки полифонически суммирован тематизм разных строф. У Моцарта же реприза придает композиции всей первой части Реквиема сходство с двойной фугой, где темы поначалу экспонированы и развиты порознь, а под конец объединены. Второй стих *е/ 1ихрегреШа* тоже приобретает новое звучание. Переклички хора и духовых (как было в I части) сменяет реальный антифон: страстному призыву сопрано, усиленному деревом, трубами и литаврами, отвечает

группа трех остальных хоровых партий.

Плотность тематического развития и обновления идей в Кецшет аеШтат — и в хоровой, и в оркестровой партии — у Моцарта поражает. Но в материале, дописанном его учениками, она реализуется лишь в редкие мгновения. Пожалуй, можно согласиться с мнением Вольфа, что «инструментальный элемент в Реквиеме — в сравнении с партитурами поздних опер Моцарта, а также и в сравнении с Мессой с-то11 — в целом явно стоит ступенью ниже» и что в нем очевиден «примат вокальной композиции»[3]. Однако в полной мере это справедливо лишь по отношению к частям, доведенным до конца или полностью сочиненным учениками. Подход, заявленный самим Моцартом в Кецшет аеГегпат и Купе, выразительный диалог оркестра и хора в Вех Петепёае, знаменитые «языки пламени» в оркестровых басах Сопййайз — все это обещало столь же мощные решения и в других частях, так им и не написанных. Поэтому едва ли можно в полной

а Любопытно, что Зюсмайер, закончивший моцартовское Рондо для валторны КУ 514—

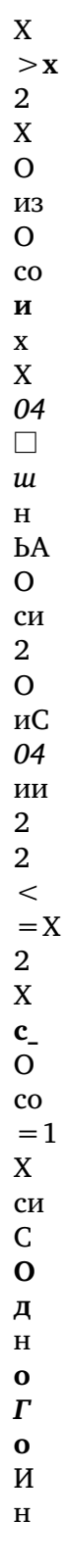
412/3866 по эскизу (видимо, до нас не дошедшему), также вставил туда в один из эпизодов мелодию *ЬатепШю* в 1-м псалмтоне. Кристоф Вольф полагает, что это произошло в результате недоразумения: в распоряжении Зюсмайера, видимо, был эскиз, содержащий помимо партии валторны также набросок Реквиема, который тот счел относящимся к валторновому Рондо. См.: *ЦЬЦрСк.* МогаПз Кедшет. 5. 52—53.

Ь *ЗШсНег, АЬЬё[МахтШап].* \Ьпе1б1ёип§ бег ЕсНгЬей без МогагГзсНеп Кедшет. Цит. по.:

***Ц^оЩ'СИ.* МогаПз Кефмет. 8. 84.**

с *МЫ# Ск.* МохаПз Кеяшет. 8. 89—90.

ш
е;
О
сз
ш
а:
о
с
2
Х
Х
О
е*
> >



мере согласиться с аббатом Штадлером, полагавшим, что в размеченных Моцартом фрагментах «Зюсмайеру пришлось доделывать не более того, что большинство композиторов передоверяют своим подмастерьям»[3].

Оценивая последнюю моцартовскую композицию, Эйнштейн заметил: «Реквием остался торсом, но совсем не таким, как большая Месса с-то11. В Мессе у нас есть целиком Купе, целиком С1опа, целиком 5апсш§ и ВепесИс-Ш8, и все эти части, вплоть до мельчайших деталей, дошли до нас в авторской редакции. Реквием же, начиная с самого Бˆез пае, вызывает некоторые сомнения, а после первых восьми тактов 1_асптоза сомнения эти становятся вполне обоснованными»[6]. Это действительно так. Все невероятные усилия, затраченные на завершение этого сочинения Эйблером, Зюсмайером, возможно, еще кем-то и предпринимаемые вплоть до нашего времени, выглядят попытками задрапировать этот незавершенный торс. Попытки удаются с ббльшим или меньшим успехом. С их помощью даже контуры того, что было намечено Моцартом, производят на слушающую публику сильнейшее впечатление. Но стоит детальнее углубиться в сочинение, становится ясно, сколь многого мы лишились.

История уготовила моцартовскому Реквиему странную участь. Сам автор, вне всяких сомнений, мыслил его как сочинение сугубо обиходное, предназначенное быть частью церковного ритуала. Но прихотью судьбы оно стало одним из первых, заживших совершенно самостоятельной жизнью на концертных подмостках. Его первое исполнение в полном виде состоялось во вполне светском концерте 2 января 1793 года в зале Яна, где по инициативе ван Свитена было принято исполнять забытые шедевры старинной музыки[0]. И именно оно, а не скромная служба 14 декабря того же года в цистерцианской церкви местечка Винер-Нойштадт в память о графине Анне Вальзегг, стало событием, вызвавшим большой публичный резонанс. Реквием был признан шедевром музыкальной композиции и в этом качестве секуляризован, освобожден от своей ритуальной функции. Эпоха гениев окончательно вступала в свои права на музыкальное искусство.

а ***8ш<Иег, АЬЬе (МахтШап].*** ЧёЛекНвипё **дег ЕсМЬей дез МотаП'зсЬеп Кечшет.** Цит. **по:**

***Уо1$СИ.* Мохапз Кечшеш. 8. 150.**

Ь *Эйнштейн.* С 333.

с *ОеШзсНОок.* 5.409.

-о

00

ИЗДЕРЖКИ МОЦАРТОВСКОГО КУЛЬТА

Имя Моцарта, история его жизни, его самые популярные произведения стали в наше время источником целой индустрии. В сентябре 1991 года, когда отмечалось 200-летие со дня его смерти, в Зальцбурге была предпринята экстраординарная акция. Знаменитый памятник Моцарту, открытый в 1842 году на площади, теперь носящей имя композитора, был задекорирован четырехста-ми продуктовыми тележками из супермаркета. Горожан и туристов с согласия мэрии Зальцбурга эпатировал скульптор Антон Тусвальднер[3]. Его идея вполне прозрачна, хотя и не проста. Она заключается в нарочитом противопоставлении массового и уникального. Тележка как символ безликого спроса в обществе тотального потребления заслонила фигуру того, кто был исключителен и неповторим. Кроме этого скульптор, по-видимому, критиковал превращение Моцарта в бренд, торговую марку, под которой все продается и оптом, и в розницу.

Зальцбуржцы были оскорблены и требовали прекратить акцию. За два дня до истечения срока договора тележки убрали. Однако остался вопрос. Что стояло за возмущением жителей? Протест против надругательства над памятью их великого земляка или раздражение от того, что им напомнили о факте, весьма для них неприятном: каждый день старательно и упорно они делают деньги на имени композитора. В «Моцарт-кинотеатре» крутятся американские боевики, в кафе «Памина» поят великолепным кофе с корицей и шоколадной крошкой, в универсаме глобальной сети «Билла» продают ветчину «Моцарт» и коробки всевозможных форм и размеров со знаменитыми *МогаПкщеЫ* — конфетами, чья рецептура изложена с дотошностью, обязательной для европейского стандарта потребления и при этом убийственной: «светлое пралине — 28%, темное пралине — 17%, марципан — 6%, жир растительный, обезжиренный какао-порошок, лактоза» и еще с десяток компонентов. Сегодня в 50 странах производится более 100 миллионов таких конфет — от Чили до Китая, от Израиля до Стокгольма. С недавнего времени они появились и на российском рынке, причем даже в Австрии на оригинальных коробках стали печатать надписи на русском — признание наших заслуг в их национальном товарообороте.

В Зальцбурге, впрочем, как и в Вене, можно приобрести массу сувениров с моцартовской символикой. Некоторые поражают настолько, что только диву даешься, испытывая ужас, смешанный с восхищением от неуемной фантазии их создателей. Купить

можно:

• пепельницы, зажигалки, спички, портсигары;

• чашки, тарелки, стаканы, рюмки, ложечки и вилочки;

• пивные кружки, картонные подставки под них;

• платки, кепки, кухонные фартуки, футболки, носки, подтяжки, шарфы;

• полотенца, сумки, салфетки, носовые платки, мыло и ароматическую соль для ванн;

• шампанское, ликер, конфеты, печенье, шампиньоны, уже упомянутую ветчину;

Не1mm%ег В. **МогаП / 8ет ЬеЪеп т 5а1гЬи§г. $а12Ъиг§: Со1огата, 2002. 5. 63.**

Г-
00
т

ИЗДЕРЖКИ МОЦАРТОВСКОГО КУЛЬТА

(и
8
О
ч
о
Ч
о
О
с

• мячики для гольфа и тенниса, игральные карты, колокольчики;

• ластики, карандаши, ручки, линейки, указки, блокноты и записные книжки;

• бюстгальтеры и ползунки;

коврики для компьютерной мыши и копилки;

• складные ножики и ножи для разрезания бумаги;

• конверты, почтовые марки, календари, постеры, значки, шарики;

• духи и туалетную воду;

• шкатулки, портреты, открытки и бюсты...

Есть, что надеть, что и из чего выпить, чем и на чем закусить, чем заполнить досуг и что использовать для дела! В конце концов, композитор любил вкусно поесть, имел вкус к хорошей одежде, не чурался земных удовольствий. Так почему же не увековечить его память еще и таким способом? Портреты Моцарта красуются на копилке в виде свиньи; на фрагмент автографа Фантазии б-то11 КУ 397/385§ можно ставить пивную кружку, а по «Пражской» симфонии водить мышкой перед

экраном монитора. Бюстгальтер при расстегивании играет «Маленькую ночную серенаду», а на ползунках написано «А 81аг шаз Бот». «Маленькая ночная серенада» — абсолютный лидер среди опусов, растиражированных на сувенирах. Фрагменты ее партитуры красуются на сумках и полотенцах, канцелярских товарах и футболках. Дизайнеры сувенирного платка пошли дальше. Они украсили его отрывками из *разных опер* — «Похищения из сераля», «Дон Жуана», «Свадьбы Фигаро», «Волшебной флейты», «Так поступают все женщины». Правда, разными оказались лишь подписи, сами нотные фрагменты во всех случаях воспроизводят одно и то же — начальные такты арии Феррандо из *Сот /ап 1иПе.* Какая, в сущности, разница! Декоративный эффект достигнут, а ноты вряд ли кому понятны.

Магазины сувениров и сладостей поджидают на самых торных туристских тропах. У их входа стоит вырезанный из фанеры манекен — человек в костюме XVIII века — в красном камзоле с кружевным жабо и в напудренном парике. Это — как бы Моцарт.

Впрочем, о чем это мы? Что плохого в развитии туристического бизнеса? Критиковать его — признак снобизма. Не хочешь покупать — не покупай, не смотри, не слушай, уйди прочь. Извлекать коммерческую выгоду из туризма в Зальцбурге начали уже давно. В 1842 году, когда умерла Констанца Ниссен, вдова Моцарта (и по случайному совпадению именно тогда же был установлен ему памятник), состоялся и первый городской праздник — что-то типа фестиваля. Бернхард Хельмингер, автор занимательной брошюры о моцартовских местах Зальцбурга, привел цитату из газетной статьи того времени: «Праздничные программы, концерты, посвященные Моцарту, биографии Моцарта, портреты Моцарта и т. д. Во всех магазинах были выставлены для продажи бюсты Моцарта. В ресторанах даже комнаты, хлеб и вина носили его имя. Имя Моцарта в эти дни звучало всюду множество раз каждый день, оно являлось лозунгом тех дней»[3]. Конфеты, правда, изобрели позже, в 1890-м, однако в середине XIX века уже продавали торты с соответствующим названием и даже «моцартовский» крем для чистки обуви.

Сетовать на неразборчивость торговцев и производителей в этой ситуации бесполезно. Гораздо более важно, как нам кажется, задуматься: почему

а 1ЬЫ. 8. 62.

именно Моцарт стал столь популярным брендом? В Германии нет никакого ажиотажа, например, вокруг имени И. С. Баха — ни в Эйзенахе, где он родился, ни в Лейпциге, где он умер.

Представить, что баховские портреты красуются на чашках или зажигалках, а его имя украшает вход в ресторан, — абсолютно невозможно. Другой пример — Вагнер. При жизни он сделал немало для того, чтобы поставить себя в совершенно исключительное, «богоподобное» положение. В Байройте выстроили специальный театр-храм вагнеровской оперы, разработали особый ритуал: зрители некоторое время сидят в абсолютной темноте, и только после этого начинает звучать музыка, воспринимаемая с особым, обостренным темнотой вниманием. Установилась и традиция паломничества к храму — ежегодные фестивали. Чтобы попасть на них, зрители записываются в очередь и стоят в ней десяток лет. Однако великий оперный визионер все же остается явлением прежде всего и почти исключительно музыкальнокультурным. Путь к массовому сознанию для него закрыт — туда «прорвался» только «Полет валькирий». Если же в театральном буфете в антрактах вагнеровской оперы подают жаркое «Вотан», суп «Зигфрид» или мусс «Зиглинда» (реальный факт!), то воспринять это можно только как шутку — слегка шокирующую, но вполне в духе немецкого юмора. Найти сувениры с вагнеровской символикой даже в Байройте невероятно сложно. Хотя, казалось, почему бы и нет? Эдакие салфетки или сумки со сценами из «Кольца» или кружки с мелодиями из «Мейстерзингеров».

Почему из всех композиторов, рожденных столь щедрой и плодородной в этом смысле австрийской почвой, именно Моцарта присвоила себе массовая культура? Даже Иоганн Штраус — казалось бы, вот подходящая фигура! — и тот отошел на второй план. Причина, по-видимому, кроется в том, что моцартовский миф давно перешагнул границы музыкальной культуры. О Моцарте знают те, кто никогда *не слышал* его музыки — кроме пары-тройки мелодий, использованных для рингтонов в мобильных телефонах. Его имя стало почти нарицательным. Своей популярностью в массах даже в России оно лишь немного уступает имени Пушкина. А в мире оно «раскручено» куда более основательно, чем, скажем, имена Шекспира или Леонардо да Винчи, чьи фигуры тоже окутаны всевозможными легендами и загадками.

Люди склонны видеть в Моцарте некий абсолютный эквивалент той неиссякаемой творческой силы, которая движет жизнью. Поэтому, настрочив ползунков с портретом Моцарта, они тем самым стремятся приобщиться к этой силе, «притянуть» ее к новорожденному младенцу, подсознательно рассчитывая, что «звезда, которая родилась» *(THe* ***81****аг м>а$ Ьогп* — надпись позаботились написать на доступном для всех английском) хотя

бы в какой-то степени повторит путь гениального композитора. Эта наивная вера — сродни магическому культу. Туристы, посещающие Зальцбург, меньше всего похожи на паломников типа Мэри и Винсента Новелло, совершивших в 1829 году свой «пилигримаж» для знакомства с родственниками и близкими Моцарта. Их влечет в небольшой альпийский город не осознанное стремление *узнать,* а подсознательное желание *приобщиться* к одному из чудес природы — такому же, как египетские пирамиды или афинский Акрополь. Приобщаясь к нему, увозя его частицу в виде сувениров, поедая почти что ритуальные сладости и выпивая ликер, названные его именем, они тем самым приближают Моцарта к своему миру и одновременно — по примеру наших пращуров — перенимают частицу его жизненной силы.

<
Н
X.
>»
О
и
и
со
о
н
си
<
Я
О
%
5
и
*
си
ш
е*
О
РР
н
о
<1Э
V
Он
О
рр
н

Что из того, что осколки мрамора, подобранные наивным туристом в Акрополе, на нескольких грузовиках ежедневно привозят именно для этой цели? Моцартовские сувениры, нелепые, как и всякие другие, — такие же амулеты и фетиши массового сознания.

Как относиться к этому? Где пролегает граница между стремлением популяризировать имя великого художника и превращением его в некое подобие Микки-Мауса? В какой степени возможна «охранительная» селекция уместного и неуместного использования имени Моцарта? Вопросы эти нужно задавать не производителям сувенирной продукции. Они адресованы нашей культуре. Время, в которое мы живем — время абсолютного приоритета *количества* над *качеством.* Именно количество определяет ценность в глазах общества всего, чего угодно. Успех музыкального диска измеряется числом проданных экземпляров, успех телевизионной программы — рейтингом, успех концерта — сборами, книги — тиражом. Массовое сознание изобрело даже пошловатую присказку на этот счет: «Если ты такой умный, то почему такой бедный?» Иначе говоря: о том, насколько ты гениален, можно судить по тому, в каких количествах продают твои творения.

Для моцартовского времени количество — «количество» денег и материальных благ — также играло определенную роль. И сам Моцарт уделял этой проблеме большое внимание, пусть и не всегда достигая положительного результата. Но для XVIII века «количество» отнюдь не всегда было прямым следствием «качества». На страницах книги мы неоднократно приводили примеры того, как шедевры Моцарта были чрезмерно «совершенны» и «сложны» для слушателей, готовых с большей охотой платить за что-то менее изысканное и более простое для восприятия. Тогда гений мог оказаться коммерчески менее состоятельным, чем мастер второго плана, то есть Моцарт в глазах «любителей» уступал Мартину-и-Солеру или Кожелуху. Также как и в наше время, двести лет назад мода могла возносить исполнителя на гребень успеха и низвергать его в пучину безвестности — именно такой зигзаг отчасти произошел в исполнительской карьере Моцарта-виртуоза. Однако различия все же существуют.

В XVIII веке «массовое» и «элитарное» не было разделено настолько резкой гранью, как в наше время. Сам Моцарт с равным успехом писал как произведения, рассчитанные на знатоков и тонких ценителей, так и на не слишком просвещенную публику. Музыка для сосредоточенного восприятия у него соседствовала с опусами, не требующими к себе повышенного внимания и

созданными с вполне утилитарными целями. При этом качество этих «музык» было равно высоким. В этом не было ничего исключительного. «Поп»-музыка и «академическое» искусство XVIII века говорили на одном языке, пользовались одними и теми же средствами.

В наше время ситуация складывается совершенно иная. В атмосфере филармонического зала классическое наследие сохранило свое высокое предназначение. Так же как и личность Моцарта, обрамленная строгими рамками академической науки, окруженная почитанием меломанов, сохраняет исторический статус и даже преумножает свое значение. Когда же они — и музыка, и личность — попадают в орбиту массовой культуры, в свои права вступает профанация. Телефонные сигналы имеют мало общего с подлинными мелодиями Моцарта, бесчисленные моцартовские портреты на конфетной фольге, скатанные в тугие шарики, отправляются в урну. Потеря качества и смысла в данной ситуации неизбежна, и противопоставить ей практически нечего. В самих сувенирах, конечно, ничего плохого нет. Они даже забавны. Плохо, что они чаще всего не *дополняют,* а *подменяют* Моцарта как факт культуры.

Правда, не все безнадежно. Оказывается, что от смешного до великого — ровно такой же маленький шаг, как от великого до смешного. В Зальцбурге, в доме на Макарт-платц, где семья Леопольда Моцарта жила с 1773 года, сегодня музей. История здания богата катаклизмами. Оно было разрушено во время Второй мировой войны, наследники последней владелицы продали развалины страховому обществу, которое построило на его месте шестиэтажное здание. Моцартеум, выкупив территорию, восстановил дом в его первоначальном облике. Произошло это только в 1996 году. Сегодня в доме-музее мирно сосуществуют один из самых больших магазинов сувениров и собрание подлинных документов, хранящихся в специально оборудованном подвале. Да и в самом магазине, наряду с привычным ассортиментом дорогих и дешевых безделушек, можно купить Новое собрание сочинений Моцарта в «карманном» формате и по вполне доступной цене — всего 500 евро за все 20 томов. Дирекция специально заказала у издательства *ВагепгеИег* дополнительный тираж, потому что европейские магазины это издание уже не продают. *Эксклюзивная покупка* — это тоже сувенир, только особого рода. Конечно, найдется не так уж много заинтересованных любителей, решившихся увезти домой огромный ящик с партитурами. Но специальную серию компакт-дисков с музыкой, исполняемой на моцартов-ских инструментах (в том числе все клавирные и скрипичные концерты, камерные

сонаты), тоже можно приобрести только в магазине дома-музея. На полках магазина — богатый выбор нот и книг о Моцарте. Интеллектуальные сувениры не могут заменить и никогда не заменят обычных. Наверное, это и не нужно. Может быть, в парадоксальном смешении возвышенного и земного как раз и состоит новый этап в постижении моцартовского наследия. Как это бывало уже не раз в истории, Моцарт помогает человечеству лучше разобраться в самом себе, осмыслить свои ценности и задуматься о своем будущем.

ИЗДЕРЖКИ МОЦАРТОВСКОГО КУЛЬТА

О

«

н
о
сх
о

я

н

ПРИЛОЖЕНИЕ
1 < п
< С1р. кдуж.)
«769
янв.—
февр.
авг.
авг.
окт.
лето—
осень(?)
КУ 65/61а
М155Э ЪгеУ15 д
КУ63
206,2Нг,8о1оУ, 81г КУ 99/63а 206,2Нг,81г
КУ66
М155а 8о1етш8 С

нояб.—
дек.(?)
КУ 100/62а
2Р1/206,2Нг,
2Тг,Рк
8о1о06,
8о1оНг,81г
1770
март
апр.
июль
окт.—
дек.
1771
янв.-
март
весна
май
июль
авг.—
сент.
окт.(?)
8т1оше:
КУ 73/75а
20Ъ.2Нг.
2Тт,Рк,31г
ОиаПеПе:
КУ 80/73Г
КУ 81/731 20Ь,2Нг,81г КУ 74
20Ь.2Нг.81г **КУ97/73ш 20Ь, 2Нг, 2Тг,**
Рк, 8{г
КУ95/73п-
(раньше?)
2 П/ОЬ,2Тг,Рк,8(г
[КУ84/73ч-
?Ьсоро1с1]
КУ 87/74а Минские
ноябрь
дек.
1772
нач.
года(?)
АпЬ.216/74§
206,2Нг,81г КУ 75

20Ь,2Нг,81г
КУ 109 1л1ашае 1_аиге(апае
КУ 110/756
2Р1/206,2Р§, КУ 111 Ахсашо
2Нг,2Тг,Рк,81г тА1Ьа
КУ 96/1116 206,2Нг,
2Тг,Рк,81г КУ 112
КУ 113 206,2Нг,81г
2К1,2Нг,8!г
КУ 114
2Р1/206,2Нг,81г
КУ 136/125а - 8(г

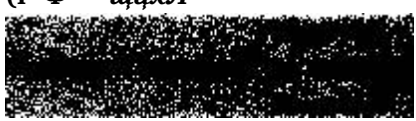


ттЯтЛ **КУ137/125Ь - 81г КУ 138/125с-81г**

февр.
КУ 124 206,2Нг,$1г
КУ 125
март
8асгатеп1о-
ЬИатае
май
КУ 128 20Ь,2Нг,81г КУ 129 20Ь,2Нг,81г КУ 130
КУ127Кеёта
июнь КУ 131
2Р1,4Нг,81г
Р1,ОЬ,Рё,4Нг,81г
ИЮЛЬ
КУ 132 20Ь,4Нг,81г КУ 133 Р1/20Ь,2Нг, 2Тг,81г
авг.
КУ 134 2Р1,2Нг,81г
КУ 135 Ьисю
окт.-дек.
8И1а
окт.—
риапеИе:
февр.
КУ 155/134а
1773 (?)
КУ 156/1346 КУ 157 КУ 158 КУ 159 КУ 160/159п

февр,-

КУ 186/15%
март (?)
20Ы2К1,2ЕНг,
2Нг,2Рё
март
КУ 166/15%
КУ 184/166а
20Ъ,2К1,2ЕНг,
2Р1,206,2Р8,
2СогСа,2Р8
2Нг,2Тг,81г
КУ 113 (2-я ред.)
20Ъ,2Ю,2ЕНг,
2Рв.2Нг.81г
апр.
КУ 199/162а 2Р1,2Нг,81г КУ 162
206,2Нг,2Тг,81г
весна (?)
КУ 207 УюИпСопс
8о1оУ,206,
2Нг,81г
май
май
июнь
КУ 181/1626
8о1оУ206.
2Нг.81г
лето И КУ 205/173а [e] **' ■ ' (?Ап1геИег-1)**
КУ 188/2406
2Нг,Рё,8(г
2Р1.5Тг,4Рк
КУ 185/167а [авп] **(АМгейег-П)**
ОиапеНе:
2Р1/20Ъ,2Нг,2Тг,
8о1оУ,81г
КУ 168
КУ 169
КУ !40/АлЬ235а М158а Ьгеуш С (?)
КУ 167 ТппИаИз-М188Э С
приложение /
Гад
авг—
сент.
окт.

ноябрь
дек.
1774
апр.
май
июнь
июль
авг.
сент,—
дек.
1775
февр.
март
апр.
июнь
июль
авг.
сент.
окт.
дек.
КУ 203/1896 206,Р§,2Нп, 2Тг,8о1оУ,31г
КУ 204/213а 2Р1,2Р§,2Нг, 2Тг,3о1оУ,81г
кша «режим
(г"Ф- * *щцхЛ*

КУ182/! 66с 2Р1,20Ь,2Нг,51г
КУ 170 КУ 171

КУ 172
КУ 173
КУ 183
20Ь,2Р§,4Нг,5(г КУ 200/173е фштеие: 20Ь,2Нг,2Тг,51г КУ 174 КУ 175 ЮэуСопс 3о1оК1,20Ъ,
2Нг,2Тг,Рк,31г
КУ 201/186а 20Ь,2Нг,31г
КУ 202/186Ь 20Ъ,2Нг,2Тг,31г
КУ 195/1860 Ьйашае Ьаигешпае (?)
КУ 213 20Ь,2Нг,2Ре
КУ 190/166Ь СопсеПопе 23о1оУ,20Ъ, 2Нг,2Тг,81г КУ 191/186е Ра§Сопс 3о1о Р§,20Ь, 2 Нг, 31г

КУ 192/186Р М15«а ЬгеУ18 Р КУ 193/186§ Ош1&Ма§п КУ 194/18611 М188**а ЬгеУ**18 **О**

КУ211

УюйпСопс

8о1оУ,20Ь,

2Нг,31г

КУ 196 Ьа Пп1а е1агсйшега

КУ 222/205а М18**епсопйа**8 **КУ208 Иге рааЮге КУ 220/1966 М185Э ЬгеУ!8 С КУ 262/246а** М188а1опёаС

КУ 216

УюйпСопс

8о1оУ,20Ь,

2Нг,81г

КУ 218

УюйпСопс

3о1оУ20Ь,

2Нг,5(г

КУ219

УюйпСопс

3о1оУ,20Ь,

2Нг,81г

КУ 258 М188а Ьгеухк С

1ч

1776

янв.

февр.

март

апр.

май—авг. июнь

июль

авг.

окт.—

ноябрь

ток

1777

янв.

июнь

июль

авг.

авг.-

сент.

1778

*17*9*

март
апр.
????

|ггр.«чг*|
КУ 239 8егспа(а ˆ попита
2уп,Уа,кЪ(8оИ), 20Ь,2Нг,2Р}> Рк,81г
КУ 252/240а КУ 247 (Ьоёгоп]) 206, 2 Н г. 2 Рё 2Нг,81г КУ 251 ОЬ,2Нг,81г КУ 250/248Ь (НаЙпег I)
20Ь,2Р§,2Нг,
2Тг,8о1оУ,81г
КУ 253 20Ъ,2Нг,2Р§
КУ 270 20Ъ,2Нг,2Р§
КУ 287/271Ь (Ьоёгоп II)
2Иг.81г
КУ 289/271§ 20Ь,2Нг,2Р8

жкямбля
КУ 238 ЮауСопс
8о1оЮ,2Р1/ ОЪ,2Нг,8тг КУ 242 ЮауСопс (Ьоёгоп) ЗК1,20Ъ,2Нг,81г
КУ 246 ЮауСопс (ЬШжлу) **8о1оЮ,20Ь, 2Нг,81г**
КУ 254
Щуегптепю
К1,У,Ус
КУ 271 ЮауСопс (1еипе1ютте) 5о1оЮ, 20Ь,2Нг,$1г
КУ 268/АпЬ. С14,04
УюёпСопс (?)
ˆПАРИЖСКОЕ П Ч I 1 ШЫ
КУ 318 (ОиусПиге)
2Р1,20Ъ,2Ре,
4Нг,2Тг,Рк,51г

КУ243 КасгатепЮ-Скагиае
КУ 257 М 188а С
КУ 259 Мв8а Ьгсук (Огˆсы/к)) С
КУ 275/272Ь М185Э Ъгеу}8 В
КУ 317 М 188а (Ю6пип85) С
КУ 286/269а КУ 365/316а КУ 321 Уе8регае
«1Чоиигпо» ЮауСопс

2Нг,81гх4 2Ю,20Ь,
21§.2Нг.81г
приложение /



КУ 319
20Ь,2Р§,2Нг,81г
КУ 320
(РоЯЬот)
2Р1,Р1сс,20Ь,
2Рё,2Нг(РН),
2Тг,Рк,81г
17М
март
???•>
КУ 364/320(3 3тГСопс 8о1оУ8о1оУа, 20Ь,2Нг.8!г
, КУ334/320Ь
?лето
(КоЫпщ)
2Нг.81г
КУ 337 М ала С КУ 339 \Ьрегае
КУ344 2аМе
КУ 338
20Ь,2Рё,2Нг,
2Тг,Рк,81г
сент.-
дек.
КУ 366 Иотепео

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Аберт Г.* В. А. Моцарт. Ч. I, II. М.: Музыка, 1978—1985.

2. *Ангермюллер Р.* Моцарт на дорогах Европы//Сов. музыка. 1991. № 12.

3. *Арнонкур Н.* Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. Пер. с нем. С. Грохото-ва. М.: Классика-XX1, 2005.

4. *Арнонкур Н.* Моцарт не был новатором // Сов. музыка. 1991. № 12.

5. *Березин В.* Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: Моек, гос. консерватория, 2000.

6. *Бёрни Ч.* Музыкальные путешествия. Дневник

путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. М.-Л.: Музыка, 1967.

7. *Бобровский В.* Принципы музыкально-тематического мышления Моцарта // *Бобровский В.* Тематизм как фактор музыкального мышления. М.: Музыка, 1989.

8. *Брайлевский М.* О единстве тематизма // Сов. музыка. 1991. № 12.

9. *Брион М.* Моцарт. Пер. с фр. // ЖЗЛ. М.: Молодая гвардия, 2004.

10. *Вагнер М.* Лицом к лицу с эпохой // Сов. музыка. 1991. № 12.

11. Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем. Пер. И. Алексеевой, А. Бояркиной, С. Кокошкиной, В. Кислова. М.: Международные отношения, 2006.

12. *Гардинер Дж. Э.* «Пусть русские играют Моцарта, как им нравится»? // Сов. музыка. 1991. № 12.

13. *Гервер Л.* Аге сотЫпаЮпа в музыке Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля. Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. Вып. 135. М, 1996.

14. *Гервер Л.* Клавирные сонаты Моцарта № 10 (КУ 330) и 13 (КУ 333). Опыт интерпретации // Инструментальная музыка классицизма. Вопросы теории и исполнительства. Науч. тр. МГК им. Чайковского. М., 1998.

15. *ГерверЛ.* Легко ли анализировать Моцарта? //Сов. музыка. 1991. № 12.

16. *Дальхов Й.,Дуда Г., КёрнерД.* Хроника последних лет жизни и смерть. Риттер В. Так был ли он убит? / Пер. с нем. М.: Музыка, 1991.

17. *Дуков Е.* Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Классика-XX1, 2003.

18. История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Дисом. Пер. с нем. С. Грохотова. М.: Классика-XX1,2000.

19. *Кальман Л.* Минорная сфера в инструментальной музыке Моцарта // Музыка барокко и классицизма. Сб. статей / ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 84. М., 1986.

20. *Кириллина Л.* Бетховен и теория музыки его времени // Музыка барокко и классицизма. Сб. статей / ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 84. М., 1986.

21. *Кириллина Л.* Бог, царь, герой и оперная революция. К проблематике «Идоменея»
// Сов. музыка. 1991. № 12.

22. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. I. Самосознание эпохи и музыкальная

практика. М.: Моек. гос. консерватория, 1996.

23. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007.

24. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков. Ч. III. Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007.

25. *Кириллина Л.* Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика-XX1, 2006.

26. *Кириллина Л.* Художник и модель («Каменный гость» Бертати-Гаццаниги и «Дон Жуан» Да Понте-Моцарта) // Проблемы творчества Моцарта. М.: Моек. гос. консерватория, 1993.

27. *Конен В.* Театр и симфония. М.: Музыка, 1968.

28. *Ландовска В.* О музыке. М.: Классика XXI, 2005.

29. *Луцкер П., Сусидко И.* Итальянская опера XVIII века. Ч. I. Под знаком Аркадии. М., 1998.

30. *Луцкер П., Сусидко И.* Итальянская опера XVIII века. Ч. II. Эпоха Метастазио. М.: Классика-XX1, 2004.

31. *Луцкер П.* Исказил ли Моцарт Бомарше? К проблеме «характера» в «Свадьбе Фигаро» // Сов. музыка. 1991. № 12.

32. *Луцкер П.* Опера «Так поступают все» и проблемы позднего стиля Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля. Сб. тр.: вып. 135. РАМ им. Гнесиных, 1996.

33. *Луцкер П.* Стилевая проблематика в музыкальном искусстве на рубеже XVIII—XIX веков // Эпохальные рубежи в истории искусства Запада. Сб. статей ГИИ. М., 1998.

Г-

Оч

«п

34. *Михайлов А.* Вольфганг Амадей Моцарт и Карл Филипп Мориц // *Михайлов А.* Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997.

35. Моцарт В. А. Письма / Пер. с нем., франц., итал., лат. М.: Аграф, 2000.

36. *Нимечек Ф. К.* Жизнь императорского королевского капельмейстера Вольфганга Готтлиба Моцарта. Пер. с нем. С. Грохотова // Моцарт. Истории и анекдоты, рассказанные его современниками. М.: Классика XXI, 2007.

37. *Протопопов В.* Полифония Моцарта // История полифонии. Западноевропейская музыка XVII — первой четверти XIX века. Т. 3. М.: Музыка, 1985.

38. *Протопопов В.* Форма рондо в инструментальных произведениях Моцарта. М.: Музыка, 1978.

39. *Роббинс Лэндон Х. К.* **Новое о Реквиеме // Сов. музыка. 1991. № 12.**

40. *Рохлиц И. Ф.* **Достоверные анекдоты из жизни Вольфганга Готтлиба Моцарта. Пер. с нем. П. Луцкера // Моцарт. Истории и анекдоты, рассказанные его современниками. М.: Классика XXI, 2007.**

41. *Рэм В.* **Идеал и действительность. Аспекты Нового собрания сочинений // Сов. музыка. 1991. № 12.**

42. *Саква К.* **Заметки о Моцартиане // Сов. музыка. 1991. № 12.**

43. *Соллертинский И.* **«Волшебная флейта» Моцарта //** *Соллертинский И.* **Музыкальноисторические этюды. Л.: Музгиз, 1963.**

44. *Стендаль.* **Жизнь Моцарта // Стендаль. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 8. М.: Правда, 1959.**

45. *Сусидко И.* **Клавирные вариации Моцарта: игра по правилам или игра правилами? // В. А. Моцарт. Вопросы стиля. Сб. статей: РАМ им. Гнесиных. Вып. 135. М., 1996.**

46. *Сусидко И.* **Моцарт и Глюк // Сов. музыка. 1991. № 12.**

47. *Титова Е.* **Моцарт-педагог // Сов. музыка. 1991 № 12.**

48. *Улыбышев А.* **Новая биография Моцарта. В 3 томах. М., 1890—1892.**

49. *Федосова Э.* **Серенады для духовых инструментов (Инструментальный театр Моцарта) // Моцарт. Проблемы стиля. Сб. тр. РАМ им.Гнесиных. Вып. 135. М, 1996.**

50. *Фернандес Д.* **Фигура отца в операх Моцарта //** *Фернандес Д.* **Древо до корней. Психоанализ творчества. СПб.: Инапресс, 1998.**

51. *Фортунатов Ю.* **Оркестр Моцарта // Инструментальная музыка классицизма. Вопросы теории и исполнительства. Науч. тр. МГК им. Чайковского. М., 1998.**

52. *Черная Е.* **Моцарт и австрийский музыкальный театр. М.: Музыка, 1963.**

53. *Чигарева Е.* **Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика. М.: УРСС, 2000.**

54. *Чигарева Е.* **Свет далекой истины//Сов. музыка. 1991. № 12. С. 17—23.**

55. *Чигарева Е.* **Семантика музыкального языка Моцарта. Опыт постановки проблемы // Инструментальная музыка классицизма. Вопросы теории и исполнительсва. Науч. тр. МГК им. Чайковского. М., 1998.**

56. *Чичерин Г.* **Моцарт. Л.: Музыка, 1970.**

57. *Широкова В.* **«Янычарский стиль»: Культура и**

Варварство // Сов. музыка. 1991. № 12.

58. *Шлихтегроллъ Ф. А. Г. фон.* Иоганн Кризостом Вольфганг Готтлиб Моцарт. Пер. с нем. П. Луцкера // Моцарт. Истории и анекдоты, рассказанные его современниками. М.: Классика XXI, 2007.

59. *Штейнпресс Б.* Последние страницы биографии Моцарта // *Штейнпресс Б.* Очерки и этюды. М.: Сов. композитор, 1980;

60. *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество. М: Музыка, 1977.

61. *АПапЬгоок IV. /.* Туго Тйгеайз 1Нгои§Ь гЬе ЬаЬуппФ: Торю апй Ргосезз т Ше Нгег Моуе-тепСз оГКУ 332 & КУ 333 // СопуепИоп т ЕфЫеетЬ- апй МтеГеепсЬ-сеШпгу Мимс. Еззауз т Ьопог оГЬеопагй О. КаСпег. Репйга§оп Ргезз, 1992.

62. *АщегтйИег К.* МогаПз Ке1зеп т Еигора. Вай НоппеГ: Уег1а§ К. Н. Воск, 2004.

63. *АщегтйИег К.* \Уег \уаг с1ег иЪгеШз! уоп *йа Дп1а СИагдШега* // МЛ 1976—77. Ка$$е1, 1978.

64. *АпШкек Т.* ОзСегтеюЬ: Ет §е1оЫе5 Ьапс! Йег ПаНетзсЬеп Мш1к // ТЬе ЕцДйеепШ-Сепсигу 01азрога оГВаИап Мшю апй Михгаапз. 8реси1шп Мшюае, 8. ВгероЕ, Тигп-1юи1, 2001.

65. *АШехгег Р. А.* \Уапп ууигйе Й1е Маигепзсйе Ттаиегши81к игаиГееНИпТ? // МЛ 1984—85.

66. *В1Ьа О.* Б1е Айе1ще ипй Виг^егИсЬе МшИскиИиг. Оаз Коп2еП\уезеп // ЛзерК Науйп 1П зс1пег 2ей. Еиепзгет, 1982.

ОО

67. *ВаиегС. О.* МогаП. ОШск, 8р1е1 ипс! ЬеМепзсйай. Вай НопппеЕ: Уег1а§ К. Н. Воск, 2003.

68. *Ваито1* Ж /. *апй Н.* Оп (Не есопогшсз о Г тиз1са1 сотрозШоп т МогаН'з У1еппа // Оп МогаП. Ей. Ву І. М. Могпз. СатЬпйёе ЬЫу. Ргезз, 1994.

69. *Ваг С.* В1е "АпйгеПепп-Миз1к", Ас1а МогагИапа 10,1§. 1963, Н. 2.

70. *Ваг С.* В1е „Миз1рие уот ЯоЫЫ§" // МШеИип^еп с1ег 1п1егпаИопа1еп 8(1Е(ип§ Могаг-1еит, 9.1§., Н. 3&4 БегетЬег, 1960.

71. *ВагС.* МогаП: КгапкНеН - Той - ВейгаЬтз. 8а1гЬиг§, 1967.

72. *ВагС.* 2ит Ве§п(Тйез "Ьаззо" т МогаПз 8егепас1еп// МЛ 1960/61.

73. *Веа1е.з Б.* СоиП СоуегптеЫ апй 8ос1е1у т МогаП8 У1еппа // \Уо1Е§ап§ Атайе МогаП. Е88ау8 оп Ыз Нуе ап<1 Ыя тизю. ОхЕогй, 1996.

74. *Вехxе1ег Н.* МогаП ипй (Не БеЫзсНе К1азз1к // ВепсМ йЬег йеп т(етаПопа1еп пишк-\У158еп8сНаЙПсНеп Коп^гезз \ \4еп, Мога^'аНг 1956.

75. *В1е1ег М.* Втагег 8а1г — 8опа1е — КопгеП. ЛЬапп СНпзиап ВасНз К1ау1егеопа1еп ор. 51т 8р1е§е1 Ьагоскег Рогтрппг1р1еп ипй Шгег ВеаЛейипё йигсН МогаП. Вагепге11ег-\ёг1а§, 2002.

76. *Вбщег Б.* \\Ы1дап8 Атайеиз МогаП. МйпсНеп: ЭТУ, 2003.

77. *ВгаипЬекгепх V.* МогаП т\\5еп. МйпсНеп: Р1рег Уег1а§ ОтЬН, 1986. 2. АиЙ. 2006.

78. *Вгаипек IV.* В1е \Мепег Рге1таигег ип1ег КЫзег ЬеороМ II.: МогаПз *ХаиЬефЫе* а18 етЫетайзсНе ЗгапйоНЬезиттипй // 81исИеп т Мизю Ш81огу рге8еп1ес11о Н. С. КоЬ-Ып8 Ьапйоп оп Ыз зеуеЬеепсН ЫпНйау. Ей. О. В1Ьа апс1 Б. 'Ууп Лпез. Ь.: ТНатез апс1 Нийзоп, 1996.

79. *ВпеИтапп А.* «[...] котрошеН 151 зсНоп аПез — аЪег §езсНпеЬеп посН ЫсН(— [...] ». Ое-Йапкеп гиг МогаПз 8сНаЕЕепз\уе1зе. Е1пе ОЬегзюМ // МЫеНип^еп Йег тГетаПопакп 8ПЙип§ МогаПеит. 46 1й, НЕ 3—4.

80. *Витеу Ск.* А Сепега1 Н1з(огу оЕ Мизк Егош ЕагНз(А§ез 1о (Не РгезеЫ Репой (1789/

К 1935 — \уМ1 сп(1са1 апй Ыз1опса1 N0(68 Ьу Р. Мегзег). Ьопйоп, 1935.

81. *СкаШеуЬ.* ТНе Ма§1с Р1и(е ЫпуеНей: Езо(епс 8утЬоИзт т МогаП'з Мазотс Орега (Рапз, 1968). Еп§1. (тз., 2/1992.

82. *С1Ь/е Р.* МогаП апй Шз С1гс1е. А Вю§гарЫса1 ВкЫопагу. 1Че\у Науеп апй Ь., Уа1е Ь1пЕ Ргезз, 1993.

83. *Схаку М.* МогаП ипй \Меп гиг 2еИ ЛзерНз II. // 1п1етаНопа1ег МизгкшззепзсНаЕШсНег Коп§гезз гит МогаП 1аЬг 1991. Вайеп-ЗУгеп. ВепсМ, Вй. 1. Ти1гт§, 1993.

84. *Ба Рол(е Ь.* Метопеп йез МогаП-Е1ЬгеШз1еп, §а1ап1еп ЫеЬНаЬегз ипй АЬеп(еигегз. ВегНп: НепзсНе1уег1а§. 1970.

85. *БеШхск О. Е.* (Н§.) МогаП: В1е ООкитеЫе зетез ЬеЬепз. Каззе1 е(с., 1961. (ЫМАХ, 34).

86. *БеШхск О. Е.* МогаП т 2тгепйогЕз Та§еЬйсНегп // 8Мг, 1962, № 102.

87. *БШегхйогЬК. уоп.* ЬеЬепзЬезсНгеШипв зетет 8оНпе т Й1е Рейег Й1кггегг. Ье1рг1§, 2/1940 (1/1801).

88. *Ес1уе Б.* МогаП'з КесерПоп т У1еппа 1787—1791 // 'ЛЫГ§ап§ Атайе МогаП. Еззауз оп Ыз Нуе апй Ыз тизю. ОхЕогй, 1996.

89. *ЕсИегА.* ОаПип§еп йег Миз1к (иг Таз1ешп8(:ттепе. НапйЬисЬ Йег тиз1ка11зсНеп Оа1-(шщеп. Вй. 7, Т1. 2. 2003.

90. *ЕШ /. Н.* (Н§.) МогаП: Б1е БокишеЫе зе1пез ЬеЬепз. Аййепйа ипй Согпщепйа. Каззе1 из\у.: ВагепгеНег, 1978. (ЫМАХ: 8ирр1етеп1, */§. 31, Вй. 1).

91. *ЕЬеп С.* (Н§.) МогаП: Б1е БокитепГе зетез ЬеЬепз. Аййепйа. Иеие Ро1§е. Каззе1 изу,:, 1997. (1ЧМАХ: 8ирр1етеы, \У§. 31, ВЙ. 2).

92. *Етп С.* ТЬе МогаПз 8а1гЬиг§ Миз1с ЫЬгагу // МогаП 8шй1ез II. ОхЕогй, 1997.

93. *Еще1 Н.* Науйп, МогаП ипй Й1е К1азз1к // МЛ 1959.

библиография

94. *Еп§е1 Н.* МогаП гшзсЬеп Рококо ипй ЯотапНк // МЛ 1957.

95. *ЕеИегегК. С.* Б1е КлгсНептиз1к XV. А. МогаПз. ЬааЬег-Уег1а§, 1985.

96. *ЕтзскегЬ.* 1озерЬ Науйп ипй зете 2е1Е ЬааЬег-Уег1а8, 2000.

97. *ЕтзскегЬ.* 2ит Ве§пГГйег Юаззгк 1п йегМиз1к// БЛМ\\^ 1966. Ье1ргщ, 1967.

98. *Яогох С.* NасНйепкеп йЬег Ые 8(НЕогзсНип§ // 1ЫетаНопа1ег Ми81к\у1ззеп8сЬа1ШсНег Коп§гезз гит МогаП ЙаЫ 1991. Вайеп-\\5еп. ВепсЫ, Вй. 1. ТЫгт8, 1993.

99. *Р1о1кшз М.* МогаПз Юау1егкопгеПе. Ет Миз1каНзсЬег У/егкГиНгег. МйпсНеп: УеНа®

С. Н. Веек, 1998.

100. *Ргеетап Б. Е.* ЛзеЕ МузИуесек апй МогаП'з Р1апо 8опа1аз КУ 309 (284Ь) апй 311 (284с) // МЛ 1995.

101. *СагВпегН.* Но\у ехПаогйтагу \уаз МогаП? // Оп МогаП. СатЬпй§е, 1994.

102. *СИЬег%ег V* «Мап Ноп *Лгег* уетипШ^е Ьеи(е зюЬ ипГегетапОег иШегНаНеп». ВеоЬасН-!ип§еп гиг ЗаШесЫик 1т В1уеПйпеЫо КУ 563 // ВепсЫ йЬег Оаз МогаН-8утрозюп гит ОеОепкеп ап ЗУ. Р1аЛ. Аи^зЬиг^, 13—161иш 2000. МЛ) 2001.

103. *Огегзепе^ег Ж.* ТЬе ЙаНап орега т У1еппа т 1Ье ХУИНЬ сепШгу // Уепег1а е И те1о-Огатта пе1 зеиесеШо. 81исИ сИ тизюа УепеГа, 6. А сига ШМ.Т. Мигаю. Игепге, 1978.

104. СгипОГга§еп Оез пишкаНзсЬез 8Шз аш Ве1зр1е1 МогаПз. КоипскаЫе. // 1пГета1юпа1ег Миз/кшззепзсЬайИсЬег Коп^гезз гит МогаП 1аЬг 1991. Вас1еп-\У1еп. ВепсЫ, ВО. 1. Ти1гт§, 1993.

105. *НеаПт. Э.* НауОп, МогаП апс! (Не У1еппе8е 8сЬоо1,1740-1780. N37, Ь., 1995.

106. *Неап?. Э.* МогаПз Орегаз. ОхГогО, 1990.

107. *НеаПт. Э.* \УЬеп МогаП геу1зез: ГЬе Сазе оГ Си8Ие1то т Сол/ /ап ШПе // ЗЗЫГ^апе АтаОе МогаП. Еззауз оп Ыз Нуе

апО Ыз тизю. ОхГогО, 1996.

108.*ШШезНетег Ж.* МогаП. ВегНп: ЗЫкипОЗЗЬЙ, 0.1.

109. В1е ШзЮпзсЬе РозШоп уоп Се *Штхе Ш Рщаго.* КоипОГаЫе // 1п1егпаПопа1ег Ми-з1к\У188еп8сЬаГШсЬег Коп^гезз гит МогаП 1аЬг 1991. Ва0еп-\У1еп. ВепсЫ, ВО. 1. Ти1гтё, 1993.

110. *НоезИщег С.* 2ит МизУсуегзйтОтз1озерЬз II. // 1п1етаПопа1ег МизНш/ззепзсЬайН-сЬег Коп^гезз гит МогаП 1аЬг 1991. Ва0еп-ЗУ1еп. ВепсЫ, ВО. 1. Ти1гт8,1993.

111. *НиШег М.* ТЬе сиЬиге оГ орега ЪиГГа т МогаП'з У1еппа: а роеПсз оГеЫеИаттеЫ. РппсеЮп, N37, 1999.

112. *НШсЫщзА.* А сотрашоп 1о МогаП'з Р1апо СопсеПоз. ОхГогО, 1948, 2 еО. 1974.

113. *1Ыщ1.* «ЕгЬа! СезсЬтаск, ипО йЬег Оаз §г6В1е СотрозШопзупззепзсЬаЙ»: ОезсЬтаск, РеШёкейипО КгеаЙУЙаГт МогаПз«Нау0п»-8йеюЫ}иаПеПеп// МГ, 1§. 57, 2004.

114. *1Ып&*У. МогаПз Р1апо СопсеПоз. ВоОтт, Согпу/аИ: АзЬ§а1е РиЪИзЫпв Ы0, 2003.

115. *1акп О.* ЗУ. А. МогаП. 4 ВОе. Ьегргщ, 1856-1859.

116. 1озерЬ НауОп т зетег 2ей. АиззГеПип®. Е1зепзГа01, 20. Ма1-26. ОЫоЬег 1982.

117. *Кесзкетей I.* Орете1етеп1е т Оеп К1ау1егкопгеПе МогаПз // М1Ь 1968-70.

118. *Кее/е 8. Р.* МогаП'з Р1апо СопсеПоз. БгатаНс В1ак>8ие т ГЬе А§е оГ ЕпПвЫептепГ. ОхГогО: ТЬе Воу0е11 Ргезз, 2001.

119. *Кпер1егО.* ЗУо1Г§ап§ АтаОё МогаП. АппаЬегипееп. РгапкГиП ат Мат: НзсЬег, 1993.

120. *Копгас1 II.* МогаПз 8сЬаЯеп\уе1зе: ВГиОет ги Оеп ЗУегкаиГо^гарЬеп, 8к1ггеп ипО ЕпГ-у/йП'еп. 06Шп§еп, 1992 (АЬЬапОЫп^еп Оег АкаОепйе ОегЗМззезсЬайеп т ОбП1п§еп, РЫ1о1о815сЬ-ШзЮпзсЬе Юаззе. Ро1§е 3, № 201).

121. *Копгаё II.* №иепг0ек1е8 ипО \У1е0ег§еГип0епез ЗУегкз1:аита1епа1 ЗЗЫГ^ап^ АтаОеиз МогаПз: Егз1ег ЫасЫгая гит КаГа1о§ Оег ЗЫггеп ипО ЕпПуйгГеп // МЛ) 1995.

122. *КопгаА II.* \Уо1Г§апё АтаОё МогаП. ЬеЬеп. Миз1к. ЗЗЬгкЪезГапО. Вагепгейег-\Ьг1а8, 2005.

123. *Кгаетег II.* ЗУег На! МогаП уегЬипвет 1аззеп? // Мис1а 30,1976.

124. *КгиттасИегР.* Баз ЗйеюНчиаПеГ. НапОЬисЬ Оег тиз1каИзсЬеп ОаПип§еп. ВО. 6. ЬааЬег-Уег1а8, 2001.

125. *Ките 8. Эоп СНтапт* уог МогаП. МйпсЬепег Бту. 8сЬпЙеп, 1972.

126. *Ките 8.* МогаП. 1ирйег-8тГоте // Ме/зсепуегке Оег Миз1к. НГ. 50. МйпсЬеп: ЗУНЬе1т Р1пк Уег1а§, 1988.

127. *Ките 8.* МогаПз Орет. Зши^аП: Кес1ат, 1984.

128. *Кип1е 8.* Б1е 81пГоше 1т 18. ЫЬгЬипОеП: уоп Оег ОретзтГогие гиг КопгеПзт1оп1е. НапОЬисЬ Оег тиз1каЦзсЬеп ОаИипееп, ВО. 1. ЬааЬег, 1993.

129. *Ките 8.* Б1е УеПопип§еп Оег Апе *Ыоп $д <1'опс1е* у/ еле уоп І. СЬ. ВасЬ ипО ЗУ. А. МогаП // АпМ, ВО. 2. Ко1п, Огау, 1965.

130. *Кйз1ег К.* ЗУо1Г§ап8 АтаОеиз МогаП ипО зе1пе 2ей. ЕааЬег-УеНаз, 2001.

131. *ЬеН Е.* МогаП аи! Оет ТЬеаГег. ВегИп; ЗсЬизГегипО ЬоеШег, 1921.

132. *Ыпк* О. *Б'агЬоге Ш Эгана:* а Мо0е1 Й>г *Созг/ап (и(1е //* З\ЫГ§апё АтаОе МогаП. Еззауз оп Ыз Нуе апО Ыз тизю. ОхГогО, 1996.

133. *Шпекеп Ь.* КопуегзаНоп а1з 8р1е1. 0Ьег1е§ип8еп гигТех1иг уоп МогаПз Б1уеП1теЫо КУ 563 // ВепсЫ йЬег Оаз МогаП-Зутрозюп гит ОеОепкеп ап ЗУ. Р1аШ. Аи^зЬигв, 13-161ит 2000. МЛ) 2001.

134. *МаПет V.* Баз Огатта вюсозо *1а/т(а рагйтега:* \Ьг81еюЬ Оег \Ыопип§еп уоп Раз-Чиа1е АЫозз! ипО ЗЗЫГ^апе АтаОеиз МогаП. ЕааЬег-Уег1а§, 1989.

135. *МсУещк 8.* СопсеП ЬНе т ЬопОоп йот МогаП 1о НауОп. СатЬпОёе ББЫу. Ргезз, 1993.

136. *Моггоуе М. 8.* СопсеП ЬНе т НауОп'з У1еппа: АзресГз оГ а БеуеЫрт® Мизюа1 апО 8о-с!а1 [пзОШНоп. Ы.У.: РепОга^оп Ргезз, 1989.

О

137. МогаП. ВПёег ипё К1ап§е. 6. 8а1гЬиг§ег Ьапёез Аи551е11ип§, 23. Магг Ьхз 3. ЫоуешЬег 1991. 8а1гЬиг8, 1991.

138. МогаПз ВпеГе ап Сопз1апге. Ои1еп Мог§еп, НеЪе8 ХУеШсЬеп! Нг8§. ипё кошт.

V. 8. Ьеоро1ё. Вагепгекег, 2005.

139.МогаП: ВпеГе ипё АиГгекЬпип§еп. Сезат1аи$8аЬе. Нгз§. V. Ваиег XV. А., ВеиГзсЬ О. Е., Копгас! II. Каззе1: Вагепгекег-ВТУ ВО. 1-У1Н, 2005.

140. ТЬе МогаП Сотрепёшт. А Ошёе 1о МогаН'з ЫГе апё Мизхс. Её. Ьу Н. С. ЯоЬЫпз Ьапёоп. Ы: ТЬатез апё Ниёзоп, 1990.

141. МогаП т ХМеп 1781-1791. АиззкПип® ёез ШзЫпзсЬез Мизеит ёег 5(аё(ХУкп 6.12.1990- 15.09.1991.

142. *МогаП К.* ВпеГе / АиГгекНпипёеп. ВокитепГе (1782—1842). Нгз§. у. А. 8сЬип§. Вгез-ёеп: Ора1-Уег1аё, 1922.

143. *МогаП Ь.* Яе1зеаиГ2екЬпипёеп 1763-1771. Нгз§. V. А. 8сЬипё. Вгезёеп, 1920.

144. МогаП'з р1апо сопсеПоз: 1ех1, сопГехГ, ккегргеЫГюп. Её. Ьу N. 2аз1а\у. МкЫ§ап: ТЬе Ышу. оГМкЫёап Ргезз, 1996.

145. *Мйт(егК.* Вк Ье1ёе Раззипдеп ёег МоГеие *Ех $u11a1e,]uЫЫе* КУ 165 // МогаП-8Гиё1еп, Вё. 2. 1993.

146. Вт Миз1к ёез 18. ёаЬгЬипёеНз // Иеиез НапёЬисЬ ёег МхшкшззепзсЬай. Вё. 5. Нгз§. уоп С. ВаЫЬаиз. Ьааьег: Ьааьег Уег1а§, 1985.

147. Ушел *С. N. уоп.* ВюёгарЫе XV. А. МогаПз (Ье1рг1ё, 1828). 3. ЫасЬёшск ёег Аизеаье. НИёезЬе1т: 01тз, 1984.

148. *[ИоуеИо V. unёМ.]* Ете ХУа11ГаЬП ги МогаП. Вк ВегзеГаёеЬйсЬег аиз ёетёаЬге 1829. Нгз§. Уоп N. Меёк1 ё1 Маπпапо ипё К. НиёЬез. ВеиксЬе ОЬегзеГгипе уоп Е. Яо1Ь. Вопп: Воозеу ипё На\укез, 1959.

149. *ОШтап С. В.* МогаП'з зсепа Гог ТепёисЫ // МЬ, уо1. 42, № 1, 1961.

150. *РкгоПа* N. Воп Оюуапга т тиз1са. Уепег1а: МагзШо Еёкоп, 1999.

151. *Р1а1Н Ж.* Ьеоро1ё МогаПз ^ГепЬисЬ ШгХХЫГеапё (1762): ете РаксЬипё? // МЛ) 1971-72.

152. *РЫН Ж.* Векгаее гиг МогаП-Аи1о§гарЫе II: 8сЬпйсЬгопо1о§к 1770—1780 // МЛэ 1776-77.

153. *РЫН Ж.* 2иг ЕсМЬекзГгаёе Ье1 МогаП // МЛ) 1971—72.

154. *РЫН Ж.* Векгаве гиг МогаП-АиСо^гарЫе I: Вк НапёзсЬпк Ьеоро1ё МогаПз // МЛ) 1960-61.

155. *Натре В.* МогаПз С1ау1егтиз1к. К1апё\уе11 ипё Аиййкгипёзргамз. Е1п НапёЬисЬ. Вагепгекег, 1995. 2 АиГ. 2006.

156. *КаШег* I. Агз сотЫпаГопа. СЬапсе апё СЬоке т ЕщЫеепГЬ-СеШигу Мизк // 8Гиё1ез т ЕщЬ1ееп1Ь-Сеп1игу Мизк. Её. ЯоЬЫпз Ьапёоп Н. С. апё СЬартап Я. Ь.: Оеог§е А11еп & Ыпууш, 1970.

157. *КаШег Ь.* С1аззк тизк. Ехргеззюп, Рогт, апё 51у1е. 1ЧУ, Ь. 1980.

158. *КоЬЬЫт Ьапёоп Н. С.* МогаП апё Укппа. 1пс1иё1п§ зексПопз Ггот 1оЬапп РеггГз 8ке1сЬ оГУкппа' 1786-90. Ь.: ТЬатез апё Ниёзоп, 1991.

159. *КоЬЬЫт Ьапёоп Н. С.* МогаП. ТЬе §о1ёеп уеагз 1781-1791. ^У: 8сЫгтег Воокз -МастШап 1пс., 1989.

160. *КоЬЬЫт Ьапёоп Н. С.* ТЬе МогаП Еззауз. Ь.: ТЬатез апё Ниёзоп, 1995.

161. *КоЬЫт Ьапёоп Н. С.* МогаП'з 1791 Ьаз1Уеаг. Ь.: Р1аттёо, 1989.

162. *Коеёег Н. Т.* Баз КопгеП. НапёЬисЬ ёег тиз1каИзсЬеп ОаПип§еп. ЬааЬег-УеНаё, 2000.

163. *Коаеп СИ.* Бег к1аззз138сЬе 8Ш. Науёп. МогаП. ВееГЬоуеп. 4. АиПа^е. Вагепгекег-Уег1а§, 2003.

164. *КохепЬещК.* Бк ЮаутгзопаГеп МогаПз. ОезГак- ипё 81капа1узе. НоГЬекп, 1972.

библиография

165. *Ваёге В.* МогаП: ТЬе Еаг1у Уеагз 1756-1781. ОхГогё ЫШу. Ргезз, 2006.

166. *ВсНаёМ.* (Н§.). МогаПз егзГе ЫеЬе. Баз Ваз1е Мапаппе ТЬек1а МогаП. Аи§зЬиг§, 2004.

167. *ВсЫдПегегК.* "ВасЫзсЬ ипё МогаП1зсЬ гиёккЬ". 8а(г1есЬтзсЬе Оеёапкеп ги МогаПз АпёаЫе ёег 8опа1е К.526 // МогаП 8шё1еп, Вё. 7. ТиГгтё, 1997.

168. *ВоЬтоп М.* МогаП: а ЫГе. 1ЧУ.: Нагрег Регепп1а1, 1995.

169. *В1а/[огё Ж.* ТЬе МогаП МуГЬз: а Сгкка1 ЯеаззеззтепЬ ЗГапГогё, СаЬГот1а: 81апГоН Ышу. Ргезз, 1991.

170. *В(ерЮе А.* МогаП'з РегзопаЫу апё СгеаПуку // ХХЫГеапё Атаёе МогаП. Еззауз оп Ыз Ьуе апё Ыз тизк. ОхГогё, 1996.

171. *В(ер1оеА.* ТЬе МогаП-Ба Роп1е Орегаз: ТЬе сикига1 апё тизка1 Васк^гоипё 1о *Ье*

ё1 Рщаго, Роп Оюуапт апё *Сох!/ап ШПе.* ОхГогё: Скгепёоп РарегЬаскз, 1990.

172. *Зшепз /. К.* ТЬе кпроПапсе оГС. Р. Е. ВасЬ Гог Могагг'з Р1апо СопсегГоз // Могагг'з ргапо сопсепоз: ГехГ, сопГехГ, тГегргеГаПоп. Ей. Ьу N. 2аз1а\у. МкЬщап: ТЬе Е1ту. оГ МкЫвап Ргезз,1996.

173. *51гокт К.* ИаНап ОрепзШ ЫоПН оГ 1Ье А1рз: с.1700-с.1750 // ТЬе Е1§ЬГеепГЬ-СепГигу Б1азрога оГ ИаНап Мизгс апс! Мизкйапз. 8реси1ит Мизюае, 8. Вгерок, ТигпЬоиГ, 2001.

174.*$(гокт К.*Мегкта1е ЬаНешзсНег УегзуеПопип§ т МогагГз К1ау1егкопгегГеп // СоНодш-ит „МогагГ ипй ПаНеп", Кот, 1974. АпМ, ВЙ. 18.

175. *Тафах'т Ь. Р.* (^итпо Оазрапт апй МогагГ // Ые\у 1оок а1 ИаНап Орега: Еззауз т ЬопогоГБопаЫТ Стой!. Ей. Ьу \УПНат 'Л'. АизГт. Соте1111ту. Ргезз, 1968.

176. *Тузоп А.* МогагГ: 8ГшНез оГГЬе АиГо§гарЬ 8согез. СатЬп§е апй Ь.: Сагуагй Бгиу. Ргезз, 1987.

177. *Ту.чоп А.* 8оте ЕеаГигез оГ ГЬе АиГо§гарЬ 8соге оГ *Иоп СШаппк* 1Ье сопГпЬииопз 1ЬаГ ГЬеу тау регЬарз тайе Го оиг

ипйегзГапйт§ оГ ГЬе огйег т \уЫсЬ МогагГ \угоГе тисЬ оГ И, апй оссазюпаИу геукей Ь // 1згае18Гий1е8 оГ Миз1со1о§у V. 1егиза1ет, 1990.

178. *Тузоп А.ТЪъ* 1786 Рга§ие Уегзюп оГ МогагГз Ге Уогге *(И Рщаго //* М1_, у 69, № 3. 1988.

179. *\УаупегО.* Вгийег МогагГ. Ege1таигеге1 Ьп ЗЭДеп йе8 18. ЗаЬгЬипйегГз. \Меп.: АтаИЬеа 8щпит Уейае, 2003.

180. *ШгШеИск Т. О.* "Боп .Гиап уоп МогагГ, (1йг писЬ сотротгГ.)" Гш§1 Ваззl — ете Ес§еп-Йе ги ЬеЬгеЬеп, зет №кгок>§ ипй геЬеепоззгзсНе „Боп Оюуапт"-1пГегргеГаГюпеп // МогагГ 8Гий1еп, Вй. 10. — ТиГгт§: Е1ап8 3сЬпеЫег, 2001.

181. *ЦЪгпегА.* ТЬе БеаГЬ апй Шпеззез оГШ А. МогагГ — Ап БрйаГе (ТЬе ЫГегаГиге \УпГ-Геп Гог ГЬе 200111 Аптуегззагу оГЫ$ БеаГЬ апй 8шсе) // М)ГГеНип§еп йег тГетаГтпакп 8ШТип§ МогагГеит. 461§, НГ. 3-4.

182. *ШупаИ Н.* ТЬе Могагг'з 8Гер8. А Тгауе1 Ошйе Гог Мизю Ьоуегз. ЫУ.: Рага§оп, 1991.

183. *НЫЛГСк.* МогагГз Кеди1ет: ОезсЫсЬГе, Миз1к, БокитепГе, РагПГигйез Рга§тепГз. Ка88е1 еГс. ипй МйпсЬеп, 1991.

184. *2а$1(т N.* СопГехГ Гог МогагГ'8 Р1апо СопсегГ08 // МогагГ'з р1апо сопсегГоз: ГехГ, сопГехГ, тГегргеГаНоп. ЕЙ. Ьу N. 2аз1а\у. М1сЫ§ап: ТЬе Бту оГМюЫ§ап Ргезз, 1996.

185. н> *N.* МогагГ аз а \уогкт§ згИГ// Оп МогагГ. Ей. Ву 1. М. Могпз. СатЬпй§е Бту. Ргезз., 1994.

186. *2а$1т> N.* Могагг'з 8утрЬотез. СопГехГ, РегГогтапсе РгасПсе, КесерПоп. ОхГогй: С1агепйоп Ргезз, 1989.

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИИ В. А. МОЦАРТА

по Кёхелю[3]

I. Духовные вокальные сочинения

1. Мессы и Реквием а) *Мессы и части месс*

49 (474) М188а ЬгеУ18 О-Диг 177

65 (61а)М1з$аЬгеу1$ Д-то11 137, 175,177

66 Месса С-с1иг («Вогшшсш-Меззе») 137, 138, 160, 162, 172, 177, 178

90 Купе Д-то11

139 (47а) Месса с-то11 *(ТУатпкаш-Мевве)* **10, 161, 162, 165, 172, 177, 178**

140 (АпЬ. 2350; АпЬ. С 1.12) М188а Ьпачв О-Диг 137, 177

167 Месса С-с1иг *(Мша т копогет 35:""" ТппИаЩ* **137, 139, 175, 177, 179, 202 192 (1861) Мх88а ЬгеУ18 Р-Диг (т. н.** *КШпе Сге-Во-Меш)* **137,139,176,177,179, 218,520 194 (186Ь)**

МквaЪгеув В-Диг 137,177,184,218 220 (196Ь) М188а ЬгеУ18 С-Диг (т. н. *Зра1геп-Мевзе)* **137, 139, 160, 175, 177, 181**

257 Месса С-Диг (т. н. Огобе СгеДо-Мевве) 137-139, 177, 180

258 М1вва С-Диг 137, 139, 177, 178

259 Мгвва ЬгеУ18 С-Диг (Ог§е1во1о-Меже) 137, 141, 175-177

262 (246а) М188а Поп^а) С-Диг 137-139, 177, 180

275 (272Ь) М188а В-Диг 137,139,177,184,407 317 Месса С-Диг (т. н. *Кгдпипр-Меххе)* **137, 141, 160, 177, 182, 184, 185, 407, 492 337 Мгвва $о1етшв С-Диг 137,141,177,178, 184, 185,407**

341 (368а) Купе Д-то11226, 477 427 (417а) Месса с-то11 (незавершенная) 57,144,160,161,186, 388,424,497, 585, 586 223 (166е) Оваппа О-Диг (фраг.)

АпН. 12 (296Ь) = 322 (296Ь) Купе Ев-Диг (фраг.) АпЬ. 13 (258а) Купе С-Диг (фраг.) 477 АпЬ. 14 (422а) Купе В-Диг (фраг.) 477 АпЬ. 15 (323) Купе С-Диг (фраг.) 477 АпЬ. 16 (196а) Купе С-Диг (фраг.) 477 АпЬ. 18 (1661) Купе С-Диг (фраг.)

АпЬ. 19 (166§) Купе В-Диг (фраг.)

АпЬ. 20 (323а) С1опа С-Диг (фраг.) 477

а В настоящем Указателе в скобках приведены номера сочинений по пятому и шестому изданию каталога Кёхеля. Уточнения, касающиеся атрибуции, комментируются в постраничных сносках. Источником уточнений для нас послужили издания: Вольфганг Амадей Моцарт. Аннотированный каталог сочинений / Сост. Г. Звонов и А. Розинкин. М.: Издательский дом «Композитор», 2005; ***Копга < 11Лпск.*** **\\Ы!§апё Ашайй МогаП. ЬеЬеп. М нм к. \ \бгЬез1апс1. Вагепгейег. Кд.ч^е!. Вазе!,**

I опскт, \е*. Уогк. Ргав, 2005.

Ь) Кершет

626 Реквием (незавершен) 19, 20, 24, 65, 71, 143, 144, 183, 185, 471, 492, 498, 564, 568-586

2. *Литании, вечерни и псалмы к вечерням*

а) Литании

109 (74е) Литания *(1е ВеаШе Мапае У1гртх* **(Лауретинская) В-Диг 140, 177 125** *ЬИатае с!е уепегаЬШ акапх Засгатеп-1о* **(«Литания Святого Причастия») В-Диг 140, 170,177**

195 (1864) Литания *(1е ВеаШе Мапае У1г%1-пк* **(Лауретинская) В-Диг 140, 177, 218 243** *ЬИатае с1е уепегаЬШ акат ЗасгатепШ* **(«Литания Святого Причастия») Ев-Диг 140, 166, 169, 176, 178, 182**

Ь) Вечерни и псалмы к вечерням

193 (186е) *Б1хИ е(МаргЩсаХ* **С-Диг 141, 177,184**

321 *Уе.чрегае $о1еппех (1е БотШса* **С-Диг 141, 166, 172, 177, 184, 407**

339 *Уехрегае хокппех Ве Сол/ехххоге* **С-Диг 141,174,177,183,184,407**

3. *Малые церковные сочинения*

33с *ЗшЬа! тагек'*

34 Оффсрторий *Зсапёе соек Итта* **С-Диг[с] к празднику св. Бенедикта 47** *Ует 8апс1е ЗртШх* **С-Диг 10 47Ь Оффсрторий[11]**

72 (741) Оффсрторий *Мег паго.ч тиИегит* **О-Диг к празднику Св. Иоанна Крестителя**

85 (73$) *Мшегеге* **а-то11**

86 (73у) Антифон *ОиаегИе рптит ге%пит Бе1* **Д-то11162**

108 (744) *Верпа соек* **С-Диг 171**

117 (66а) Оффсрторий *ВепескСШх хИ Беи!*

С-Диг*

127 *Верпа соей* **В-Диг 171**

141 (66Ъ) *Те Бейт* **С-Диг**

143 (73а) Речитатив *Егр> Шеге* **и ария** *Оиаеге хирета* **О-Диг для сопрано 171**

165 (158а) Мотет для сопрано *Ехххикаш, рЬИаГе* **Р-Диг 170-172, 229**

222 (205а) Оффсрторий *М'кепсопНах Бо-тт1* **Д-тоИ 161, 167, 176, 177, 218**

260 (248а) Оффсрторий *УепИеропИ* **В-Диг 184**

Ь Утерян.

с Авторство вызывает сомнения, с! Утерян.

е Возможно, идентичен с утраченный оффсрторием КУ 47Ъ.

го

О

чО

273 *5апс1а Мапа, таГегБег* **Р-ёиг 138**

276 (321Ь) *Нерпа соеН* **С-ёиг**

277 (272а) Оффсрторий *А1та* **Лег** *сгеаюпх* **Р-ёиг 138, 173**

618 Мотет *А\е уегит согрих* **144, 177, 392, 497, 560, 564, 568**

АпЬ. 1 (297а) Восемь частей в *Мтегеге* **Иг-наца Хольцбауэра[3]**

4. *Ораторпи, духовные зингшили и кантаты* **35** *Бк 8ски1дщкеН дев егхкп ОеЬоГез* **(«Долг первой заповеди»), I часть духовного зин-гшпиля 100—102, 129, 235 42 (35а)** *Кантата ЛЬ Ып кк, ЬШгегЗсктеа. (СгаЬтихНс)* **100, 129**

118 (74с) *Ба Ветка ИЬегаШ* **(«Освобожденная Бетулия»), агюпе аасга в 2-х частях 214,238 429 (468а) Кантата** *Бк, 8ее1е дез ЛккаПз* **(незавершенная) 74**

469 Кантата *Баугдде реппете* **(«Кающийся Давид») 388**

471 Кантата *Бк Маигеф-еиде* **(«Радость вольных каменщиков») 67, 74**

619 Кантата *Бк 1кг дез ипегтеззИскеп \Уек-а11з 8скдр/ег екп* **77**

623 Кантата *Баш уегкйпде ипхге Ргеиде* **26, 77, 387, 573**

АпЬ. 11а (477а) Часть кантаты *Рег 1а псире-гаГа закйе (Н ОркеИаь*

II. Сценические произведения

1. *Оперы и зингшпили*

38 *Аро11о е(ИуасШки* **(«Аполлон и Гиацинт»), латинская интермедия 129**

50 (46Ь) *Вахпеп ипд Вахиеппе* **(«Бастьен и Бастьенна»), одноактный зингшпиль 121, 214, 227, 235, 310**

51 (46а) *Ба /тШ зетрИсе* **(«Мнимая простушка»), опера Ьийа в 3-х актах 103—106, 111, 112, 121,227, 230, 235,267,310**

87 (74а) *МНпдак, Не сН РоШо* **(«Митридат, царь Понтийский»), опера зела в 3-х актах 200, 214-216, 227, 230, 231, 235-244, 246, 254, 299, 302, 310 111** *Азсапю т А1Ьа* **(«Асканио в Альбе»), ГеьТа 1еа1га1е в 2-х актах 190,214,216,229,243, 310 126** *Пзо$по <И 5арюпе* **(«Сон Сципиона»), агюпе 1еа1га1е 198, 310, 538 135** *Бисю 8Ша* **(«Луций Сулла»), ёгатта рег тизюа в 3-х актах 137,190,200,214,216, 227,229,231,233,235,243-247,254,257,271, 299, 300-302,304,307, 310,345,402.561 196** *Ба РтШ рагдткга* **(«Мнимая садовница»), ёгатта Косово в 3-х актах 134, 145, 154, 156, 202, 204, 217, 227, 235, 243, 247-253, 282, 307, 310, 355, 531**

а Утеряны.

Ь Совместно с А. Сальери и др., утеряна.

208 *Пгерах1оге* **(«Король-пастух»), 8егепа1а в 2-х актах 134, 144,145, 202. 243, 310, 538**

344 (33бЪ) *2аШе* **(«Заида»), зингшпиль в 2-х актах (незавершен) 156, 157, 227, 310, 329,554**

366 *Мотепео* **(«Идоменей»), ёгатта рег тшюа в 3-х актах 43, 145, 154, 225, 226, 230, 231, 234, 245, 253-260, 271, 307, 310, 315, 329, 330, 333, 335, 345, 347, 356, 465, 470, 471, 497, 516, 533, 538, 542, 546, 560 384** *Бк Еп0кгип§ аиз дет 8егаИ* **(«Похищение из сераля»), зингшпиль в 3-х актах 23, 41, 45, 53, 68, 124, 225, 227, 246, 248, 271, 272, 307, 310, 314, 330, 331, 337-349, 354-356, 465, 466, 502, 516, 553, 560 422** *Б'Оса де! Сат* **(«Каирский гусь»), ёгатта досозо рег тизгса (фраг.)**

227,333,334,349 430 (424а) *Бо 8розо деШзо озз1а Ба таШа д/ 1ге допперег ип зо1о атап1е* **(«Обманутый жених»), опера Ьийа в 2-х актах (фраг.) 227, 334, 349**

486 *Бег 8скаизркШгекюг* **(«Директор театра»), одноактная КопкиИе тИ Мгшк 23, 53, 227, 271, 335, 386, 440, 441, 507 492** *Бе попе дг Рщаго* **(«Свадьба Фигаро»), опера Ьийа в 4-х актах 22, 23, 35, 45, 46, 124, 184, 227, 235, 250, 274, 310, 335-337, 344, 349-360, 368, 373, 375, 386, 396, 415, 441, 472, 476, 478, 480-482, 484, 491, 492, 497, 506, 507, 517, 525, 531-535, 546, 553 527** *II д1ххо1шо рипНо оззш /***У** *Боп Ошапт* **(«Дон Жуан, или Наказанный распутник»), ёгатта ёюсово в 2-х актах 22, 27—30,45, 53, 57, 227, 235, 253, 271, 293, 310, 336, 337, 344, 346, 352, 359-379, 384, 385, 414, 437, 445, 451, 453, 472-474, 478-482, 491, 492, 497, 502, 525, 531-534, 540, 546, 549, 558, 559 588** *Соз\ /ап ШПе оззга Ба зсио1а де%И атапП* **(«Так поступают все женщины, или Школа влюбленных»), ёгатта еюсово в 2-х актах 22, 23, 227, 235, 253, 306, 310, 344, 349, 370,477, 492, 497, 524-537, 540, 558-560 I 620** *Бк 2аиЬефдк* **(«Волшебная флейта»),**

I немецкая опера в 2-х актах 22—24,30,46,60,

; 61, 65, 67, 70, 71, 77, 227, 235, 253, 279, 291,

• 310, 344, 384, 453, 457, 477, 480, 481, 491, . 492, 507, 516, 521, 547, 550-564, 575,577 621 *Ба сктеща* **(У/** *ТИо* **(«Милосердие Тита»), опера хепа в 2-х актах 22, 23, 53, 57, 65, 227, 253, 310, 344, 384, 385, 391, 477, 479, 492, 519, 524, 538-550, 558, 560**

2. *Музыка к драматическим пьесам, пантомимам и балетам*

299Ъ (АпЬ. 10) Музыка к балету *Без реШз пепз* **(«Безделушки») 225**

345 (173(1; 336а) Музыка к драме *Ткатоз Кдпщ т А%ур(еп* **(«Тамос, король Египта») Т. фон Геблера 67,156, 555**

367 Балетная музыка к опере «Идоменей» 446 (4164) Музыка к пантомиме (фраг.) АпЬ. 103 (3201; 2994) *1а Сказав* **(фраг.)**

АпЬ. 207 (АпЬ. С 27.06) Балетная музыка к *Аасап/о /п А/ Ьа“*

3. *Ариц, сцены, ансамбли в сопровождении оркестра*

21 (19с) Ария для тенора *Уа, да1 /игог рог-1а(а* **95**

23 Ария для сопрано *Сопаегуа///еде1е* **95— 98, 100**

36 (331) Речитатив *Огске И доуег* **и ария** *ТаИ е со/апд аопо* **для тенора**

70 (61с) Речитатив *А Вегеп/се* **и ария** *Зо/ паасеп/е* **для сопрано**

71 Ария д ля тенора АЛ, *рш /гетатоп уофо* **(фраг.)**

77 (73е) Речитатив *М/аего те!* **и ария** *ЛНае-го раг%о1еПо* **для сопрано 215**

78 (73Ь) Ария для сопрано *Рег р/е/а, ЪеИ' /до! тю* **95, 98—100**

79 (734) Речитатив *ОН, /етегапо АгЬасеЫ* **ария** *Регдие/1ра/ ето атр/еаао* **для сопрано 95,98**

82 (73о) Ария для сопрано *Зе агд/ге, е аре-гащд*

83 (73р) Ария для сопрано *Зе та/ / так т/е/* **88 (73с) Ария для сопрано** *Рга сеп/о а0апп/* **215,216**

— (74Ь) Ария для сопрано *Моп сит 1'а#еПо* **119 (382Ь) Ария для сопрано** *йег ЫеЬе ЫттИаскеа &е/йк1*

146 (317Ь) Ария для сопрано *Котте/кег, /кг Ігескеп Зйпдег*

178 (1251; 417е) Ария для сопрано АЛ, *ар 'щагй, о* **Л/о**

209 Ария для тенора 5/ *тоа/га 1а аог/е*

210 Ария для тенора *Соп оааедию, соп пареПо* **217 Ария для сопрано** *Уо/ ауе/е ип сог/еде/е*

255 Речитатив *ОтЬга/еПсе!* **и ария /о** *И 1а-асю* **для альта**

256 Ария для тенора *С1апсе сага т1а ароаа* **272 Речитатив АЛ,** */оргеуШй,* **ария АЛ,** */Чпуо-1а* **и каватина ЛеЛ,** *поп уагсагшя* **сопрано**

294 Речитатив *А/сапдго, /о соп/еаао* **и ария** *Ыоп ад д'опде у/ епе* **для сопрано 50, 53, 289, 402-406, 409, 470, 538**

295 Ария для тенора *Зе а/ /аЬЪт тю поп сге(И* **389, 402, 405, 470**

316 (ЗООЬ) Речитатив *РороН <И Теааа%Иа* **и ария** *1о поп ск/едо, еаегп1* **Ле/ для сопрано 53, 225, 389, 405, 406**

368 Речитатив *Ма, еке* **у/** */есе, о а/еЧе* **и ария** *ЗрегаІ угсто /І Мо* **для сопрано 538**

369 Речитатив *М/аега, доуеаоп!и ария АН! поп оор ю скераг/о* **для сопрано 226,271, 308,538**

а Сохранилось 9 номеров в клавирном переложении, авторство под вопросом.

374 Речитатив А *диеа/о аепо дек у/ет* **и ария (рондо)** *Ог ске /І ае/о а те И гепде* **для сопрано 172,484**

383Ария для сопрано *ЫектІ тетеп Банк* **53 389 (384А) Дуэт для двух теноров** */Уе/ск ащад/скеа ВеЬеп*ь

416 Речитатив *М/а арегата адога/а* **и ария для сопрано АЛ,** *попаа/, диа/репа* **53,271, 533**

418 Ария для сопрано *Уогге/ ар/е%агу/, ок, 1Мо!* **53**

419 Ария для сопрано *Мо, по, ске поп не/ сарасе* **53, 545**

420 Ария для тенора *Регр/е/а, поп псека/е*

431 (425Ь) Речитатив *М/ает!о ао&ю* **и ария** *Аига, ске /Мото* **для тенора**

432 (421а) Речитатив *Сое/ дипдле (гад/ас/* **и ария** *Аарп*

ntога/ а/та **для баса**

433 (416с) Ариетта для баса *Mappегаискеп а/е/а* **(эскиз)**

434 (424Ь; 480Ь) Терцет Ле/ *§гап ге%по деде атасом* **(фраг.)**

435 (416Ь) Ария для тенора *Мйаа/ /ск аиск* **(фраг.)**

440 (383Ь) Ария для сопрано *1п (е арего, о ароао ата/о* **(фраг) 538**

479 Квартет *ОНе а/тепо /п ске тапса/* **к опере Ф. Бьянки** *Ьа у/ИапеНа гарда* **(«Похищенная крестьянка») 388**

480 Терцет *Мапд/па атаЬИе* **к опере Ф. Бьянки** *1м у/ПапеИа гарда* **(«Похищенная крестьянка») 388**

— (486а; 295а) Речитатив *Ваа/а, у/псеаН* **и ария АЛ** *поп Iаас1агт /* **для сопрано 538**

489 Дуэт для сопрано и тенора *Зр/е&ап/ поп роаа'/о* **(к опере «Идоменей» КУ 366)**

490 Сцена *Моп рт, МПо* **и рондо** *Моп 1етег, ата/о Ьепе* **для сопрано (к опере «Идоменей» КУ 366) 533,546**

505 Речитатив *Ск '/о т/ асогд/ д/ /е* **и ария для сопрано** *Шп /етег, ата/о Ьепе* **45, 533, 546**

512 Речитатив *А/сапдт, 1о соп/еаае* **и ария** *Моп ад д'опде* **для баса 539**

513 Ария для баса *Меп/ге б 1аасю, о {/фа* **415 528 Речитатив** *ВеЧа т/а /штта* **и ария** *Ке-а/а, ок сага* **для сопрано**

538 Ария для сопрано АЛ, *ае т Ые/, Ьепщпе а/е/1е* **53, 539**

539 Немецкая патриотическая песня *1ск тдск/е у/окI дег Ка/аегает*

— (540а) Ария Дона Оттавио *Оа11а аиа расе* **(к «Дон Жуану» КУ 527)**

— (540Ь) Дуэт Церлины и Лепорелло *Рег диеа/е Ше атап/пе* **(к «Дон Жуану» КУ 527)**

— (540с) Речитатив *1п диаИ ессеао Ыит/* **и ария** *М/ /гад1 диеП'а/та т%га/а* **Донны Эльвиры (к «Дон Жуану» КУ 527)**

Ь Фраг. «Похищения из сераля», не вошедший в оперу.

а
я
Я
Я
Я
о
о
л
я
н
ей
со

ей

Я

541 Ариетта для баса *Ип Ьасю сИ тапо* **520 569 Ария** *Окне 2ыап%, аиз ещпет ТпеЬе*[л]

577 Рондо Сюзанны *А1 Незю, Н(сМ ('аНога* **(к опере «Свадьба Фигаро» КУ 492) 357, 478, 533**

578 Ария для сопрано *А1та уапНе е поЬИ соге*

579 Ариетта Сюзанны *Ш то(о (И^та т(зеп-(о* **(к опере «Свадьба Фигаро» КУ 492) 478**

580 Ария для сопрано *Зскоп 1аск1 Пег коШе РгйкИщ* **(фраг.)**

582 Ария для сопрано *Ск(за, сМ за, диа(з'ш* **97**

583 Ария для сопрано *УаНо, таНо\>е?—ок Ш*

584 Ария для баса (Гульельмо) *ШуоЦфе а 1ш 1о х%иагс!о* **(к опере** *Сом /ап (иПе* **КУ 588)531 612 Ария для баса** *РегдиезШ Ье11а тапо* **615 Хор** *Утато/еИа* **к опере Дж. Сарти Те** *$е1озк уШапе* **(«Деревенская ревность»)[11] АпЬ. 3 (315Ь) Сцена для кастрата Дж. Ф. Тен-дуччи[с]229**

АпЬ. 11а (365а) Ария для сопрано О/е *пещеЬоте Коз' епКйск(* **к пьесе** *Ок ежи зск1а/1озеп ИасМе* **(«Две бессонные ночи») по К. Гоцци (фраг.)**

АпЬ. 245 (621а) Ария для баса /о *И 1азсю,ок сага, аННю*[й] **229**

III. Песни, многоголосные ансамбли и хоры, каноны, сольфеджии

1. *Пест*

52 (46с) Песня *Оаркпе, Пете Козепууа§еп*[с]

53 (43Ь; 47е) Песня *Ап (Не ЕгеиНе (ЕгеиНе, Кбпщт бег КИзеп)*

147 (125$_{В}$**) Песня** *Ше ищШскИск Ьт кк пи*

148 (125Ь) Песня *О кеИщез Ват /*

307 (2840) Ариетта *СНзеаих,* **.«** *1оиз 1ез апз*

308 (295Ь) Ариетта *Оапз ип Ьо(з зоШаке* **343 (363с) Две немецкие духовные песни:** *О Со((ез1аmт Нет ЬеЬеп* **и** *А1з аиз А %ур(еп 1згае!*

349 (367а) Песня О/е *2и/пеНепкеИ, Шаз/га% кк у(е1*

351 (367Ь) Песня *Комт, ИеЬе 2икег*

390 (340с) Песня *Ап (Не Но//пип% (1ск кйгН' аи/тешет Р/а %)*

391 (340Ь) Песня *Ап (Не ЕтзаткеН (Зе(Ни теш ТгозI)*

392 (340а) Песня *УегНапкI зе / ез Нет С1ат.* **468 Песня** *СезеИепгегзе (Ок 1кг етет пеиеп СгаНе) 1Ъ*

а Утеряна, известна только по инципиту.

Ь Утерян, известен только по инципиту. с Утеряна, известна из письма от 27 августа

1778 г.

(1 Возможно, только частично сочинена Моцартом.

е Переложение Леопольда Моцарта арии № 11 из «Бастьена и Бастьенны» с другим текстом.

472 Песня Лег *АаиЬегег* **(** *1кг МаНскеп, /НеМ Оатб1еп,}а!)*

473 Песня *ЕНе 2и/пеНепкеИ (Ше заф, те ги-*

%)

474 Песня *Ок Ье(го%епе Шек (Оег гекке Тог, тк Со1Н %езсктйске!)*

476 Песня *Оаз УеИскеп (Ет УеНскеп* **) 388,561**

483 Песня для хора *2ег/1кззе1 кеи(', %екеЫе ВгйНег* **7 3**

484 Песня для хора *1кг итзге пеиеп ЕеНегЕЪ* **506 Песня** *ЫеН Пег ЕткеИ (Шег иМег етез МаНскепз НапП)*

517 Песня *Ок А/1е (2и тетег 2еИ)*

518 Песня *Эк Уегзсккещипр,* **(фраг.)**

519 Песня *Оаз Не И Пег Тгеппищ (Ок Еп%е1 СоПез м/ешеп)*

520 Песня *А1з Ьшзе Нк Впе/е (кгез ип%е(геи-еп ИеЬкаЬегз уегЬгапМе* **415, 561**

523 Песня *АЬепНетр/тНищ (АЬепН 13('з)*

524 Песня *Ап СЫое (Шепп Нк ЫеЬ')*

529 Песня *Екз ккте п ЕпеНпскз СеЬиг%з1а$ (Ез \уаг етта1,1кг Ьеи(скеп)* **561**

530 Песня *Оаз ТюитЫМ (Шо Ыз1 Ни, ВНП)* **415**

531 Песня *Ок ккте Зртпепп (Шаз зртпз(Ни)* **561**

552 Песня *Вет Аизш% т Паз ЕеШ (йет ко-кеп Ка(зепуоПе (геи)*

596 Песня *ЗекпзисМ паск Нет ЕгйкНп$ (Котт, НеЪегМаО)* **561**

597 Песня *1т ЕгйкНщзап/ап%з (ЕпеасМщт пеиеп ЬеЬеп)*

598 Песня *Ок КтНегзркI (Шг КтНег)*

АпЬ. 25 (3860) Эскиз аккомпанированно-го речитатива *О Са1ре!* **(фраг.)**

АпЬ. 26 (475а) Песня *Етзат Ьт кк, тете ЕкЬе* **(фраг.)**

2. *Ансамбли, хоры*

20 Хор *СоН 15 оиг ге/ще*

346 (439а) Ноктюрн (терцет) Тис/ *саге, 1иа*

ЬеЧе

436 Ноктюрн для двух сопрано и баса *Ессо дие1/гего (з(ап(е* **539**

437 Ноктюрн для двух сопрано и баса М/ *!а%пего (асепНо* **539**

438 Ноктюрн для трех голосов *Зе 1оп(ап, Ьеп тю (и зе1* **539**

439 Ноктюрн для двух сопрано и баса *Оие рирШе атаЬНе*[1]

441 Терцет *ЫеЬез МапП1, ж> /з'з ВапН1?* **441**

532 Терцет *СгаНе а%Гт%апт (ио1* **(фраг.) 279 549**

Канцонетта для двух сопрано и баса *Рш поп 51 (гоуапо* [8] **539**

АпЬ. 5 (571а) Квартет *Саго тю Огиск ипН ЗсЫиск* **(фраг.)**

Г В сочинении КУ 346,436,437,438,439, возможно, принимал участие Г. Фон Жакин.

8 **Авторство аккомпанемента под вопросом.**

•о

о

40

Апй. 24 (626Й/26) Дуэт *1ск пеппе (Иск, окп‘ ез 1и тззеп* **(фраг.)**

Апй. 24а (43а) Дуэт *Аск,* **и** *>аз тйззеп тг ег-/акгеп* **(фраг.)**

3. *Каноны*

89 (73к) Купе О-биг (5-голосный канон)

228 (515й) Д войной канон (без подтекстовки)

229 (382а) Канон 5Уе *Ш Пакт*

230 (382й) Канон *8е1щ, зек§ а11е*

231 (382с) Канон *Ьеск ткк т Апск* **441—442**

232 (509а) Канон *ЫеЬег РгеЫа&кг* **441—442**

347 (3821) Канон *Ьазз! ипз г1екп*

348 (382е) Канон *У'ато <И соге гепегатеМе*

507 Канон *Некегкек ипИ ШсЫез В1и1*

508 Канон *А и/ Иаз \Уок1 а11ег РгеипПе*

553 Канон *АИе!и]а*

554 Канон *Аге Мапа*

555 Канон *Ьасптозо*

556 Канон *Огеск1ек’з епк*

557 Канон *Ыазсозо ё И тю зо1*

558 Канон *Секп тг т Рга(ег*

559 Канон *ОфрсИе 1ес1и т 'М Магз*

560а (559а) Канон *О Ии езе1ка/:ег Регег!* **442 560Ь (560) Канон** *О Ии езе1ка/!ег МагИп*

561 Канон *Вопа пох, Ыз! а гесШа Ох*

562 Канон *Саго, Ье11’ Мо1 тю*

Апй. 4 (572а) Двойной канон *ЬеЬеГ тк1, тг зекп ипз теИег ипИ Неик поск %аг, те аке НЫЬег** **442—443**

4. *Сольфеджио*

393 (385й) Сольфеджии для сопрано

ГУ. Сочинения для оркестра

1. *Симфонии*

16 Симфония Еа-биг 94, 464, 520

19 Симфония О-Оиг 94, 464

19а (Апй. 223) Симфония Р-с1иг 94, 386,464

22 Симфония В-с1иг 94

43 Симфония р-с1иг

45 Симфония Б-биг

45а (Апй. **221) Симфония О-биг (т. н.** *Аке ЬатЬаскег)* **464**

45Й (Апй. **214) Симфония В-биг 48 Симфония О-биг**

73 (75а) Симфония С-биг 190

74 Симфония О-биг 190-192

74в (Апй. **216; Апй. С 11.03) Симфония В-биг**[ь]

75 Симфония Р-биг 143, 190, 193

76 (42а) Симфония Р-биг

81 (731) Симфония О-биг* 190—192 84 (738) Симфония О-биг 192

а Известен только по описанию Ф. Рохлица. Возможно, не существовал в действительности или утерян.

Ь Авторство Моцарта под вопросом, с Приписывается также Леопольду Моцарту.

95 (73п) Симфония О-биг

96 (111Й) Симфония С-биг 142, 190, 193

97 (73т) Симфония О-биг 191

102 (213с) Финал Симфонии С-биг*[1] 110 (75Й) Симфония О-биг 190, 193 112 Симфония Р-биг 190,193 114 Симфония А-биг 143, 193, 194

120 (111а) Финал симфонии О-биг*

121 (207а) Финал симфонии О-биг[1]143 124 Симфония О-биг 194

128 Симфония С-биг 143, 193, 194

129 Симфония О-биг 143

130 Симфония Р-биг 143,194,195

132 Симфония Ев-биг 142, 194, 195, 505

133 Симфония О-биг

134 Симфония А-биг

161 (141а) Симфония О-биг[8]

162 Симфония С-биг 143

163 Финал симфонии О-биг КУ161 (141а)[ь]

181 (162Й) Симфония О-биг 143

182 (166с; 173 6А) Симфония В-биг 143, 200

183 (173 б В) Симфония §-то11 143, 199— 201,514

184 (166а; 161а) Симфония Ея-биг 143, 505

199 (162а; 161Й) Симфония О-биг 143

200 (173е; 189к) Симфония С-биг 143

201 (186а) Симфония А-биг 143, 199, 201, 202, 296, 506

202 (186Й) Симфония О-биг 143

297 (300а) Симфония О-биг («Парижская») 202, 225, 315, 393,406,416-421, 504, 506, 507,509,510

318 Симфония (Увертюра) О—бит

319 Симфония В-биг 424 338 Симфония С-биг 424, 504

385 Симфония О-биг (Хаффнер-симфо-ния) 209,271,315,504,505, 510 409 (3831) Менуэт симфонии в С-биг[1] 425 Симфония С-биг («Линцская») 424, 504-507, 509, 515, 516 477 (479а) *Маигепзске Тгаиегтиз1к* («Масонская траурная музыка») 73, 74, 388, 562

504 Симфония О-биг («Пражская») 274, 315, 384, 452, 467, 473, 482, 502, 504-509, 511,516,519, 520, 523

6 Составлена из увертюры и инструментальной обработки первой арии из оперы «Король-пастух» КУ 208.

е Составлена из увертюры и первого балета «Асканио в Альбе» КУ 111.

Г Составлена из двухчастной увертюры к «Мнимой садовнице».

§ Симфония составлена из двухчастной увертюры к театральной серенаде «Сон Сципиона» КУ 126 и финала КУ 163.

Ъ Финал к Симфонии КУ 161/41а.

1 Возможно, написан для КУ 338.

I— О 'О

указатель сочинений

Г)

543 Симфония Е$-ёиг 315, 496, 497, 504, 505, 510-513,515,516, 520, 523 546 Адажио и фуга для струнных инструментов с-шо11[а]

550 Симфония ё-то11 199, 315, 496, 497, 504, 510, 513-518, 520, 523

551 Симфония С-ёиг («Юпитер») 139,179, 464, 473, 496, 497, 504, 510, 516, 518-523 АпЬ. 100 (3838) Симфония Ез-ёиг (фраг.) АпЬ. 105 (504а) Симфония С-ёиг (фраг.) АпЬ. 215 (66с) Симфония О-ёиг (известна только по инципиту)

АпЬ. 217 (664) Симфония В-ёиг (известна только по инципиту)

АпЬ. 218 (66е) Симфония В-ёиг (известна только по инципиту)

АпЬ. 222 (19Ь) Симфония С-ёиг (известна только по инципиту)

2. *Кассации, Серенады и Дивертисменты для оркестра*

а) Кассации и серенады

32 *СаЧтаШаз тижит* («Музыкальная галиматья») 279

63 Серенада (кассация) О-ёиг 148,149,210

99 (63а) Кассация В-ёиг 148, 149

100 (62а) Серенада О-ёиг 148, 208, 210 131 Дивертисмент О-ёиг 195, 210, 299 185 (167а) Серенада О-ёиг («АпГгеПег-серенада») 149, 150, 209, 210, 299

203 (189Ь) Серенада О-ёиг 150, 209, 210

204 (213а) Серенада О-ёиг 150, 209

239 Серенада для двух оркестров *(Еегепада попита)* О-ёиг

250 (248Ь) Серенада О-ёиг (Хаффнер-сере-
нада) 153,156, 208, 209

286 (269а) Ноктюрн д ля четырех оркестров
О-ёиг

320 Серенада *(РозЛот* — «Серенада почтового рожка») О-ёиг 150, 151, 211, 271 525 «Маленькая ночная серенада» *(Ете кШпе ЫаскШизгк)* О-ёиг 197—199, 482 АпЬ. 69 (525а) Набросок медленной части (ЬагёЬеПо) С-ёиг для струнных[ь] с) Дивертисменты

— (41а) Шесть дивертисментов для различных инструментов'

113 Дивертисмент для оркестра Ез-ёиг 194, 203

136 (125а) Дивертисмент (Струнный квартет) О-ёиг 189, 197, 199

137 (125Ь) Дивертисмент (Струнный квартет) В-ёиг189,197,199

а Фуга — аранжировка для струнного состава фуги для двух клавиров КУ 426.

Ь Возможно первоначальный вариант медленной части «Маленькой ночной серенады» КУ 525. с Утеряны.

138 (125с) Дивертисмент (Струнный квартет) Р-ёиг 189, 197-199

3. *Танцы и марши для оркестра*

а) Танцы аа) Менуэты

— (414) Менуэты для различных составов'[1]

— (61^) Два менуэта: № 1 для оркестра (без Трио) А-ёиг, № 2 для клавира С-ёиг

— (61Ь) Шесть менуэтов (№ 2 и 4 без трио)

— (65а; 61Ь) Семь менуэтов для двух скрипок и баса

103 (614) Двадцать (девятнадцать?) менуэтов'

122 (731) Менуэт Ез-ёиг (без трио)[г] 164 (130а) Шесть менуэтов

176 Шестнадцать менуэтов (№ 3, 4, 7, 10 —без трио)

363 Три менуэта (без трио)

461 (448а) Шесть менуэтов[8] 568 Двенадцать менуэтов

585 Двенадцать менуэтов

599 Шесть менуэтов

601 Четыре менуэта 476 604 Два менуэта

АпЬ. 106 (571 А) Менуэт (фраг.)

ЬЬ) Контрдансы

101 (250а) Контрдансы [Серенада] Р-ёиг 106 (588а)

Увертюра и три контрданса

123 (73в) Контрданс В-ёиг 267 (271с) Четыре контрданса

— (269Ь) Четыре контрданса

462 (448Ь) Шесть контрдансов

534 Контрданс *(Дав ДоппетеПег)* **475**

535 Контрданс (*Ьа Ва1аШе)* **475**

565 Два контрданса В-ёиг и О-ёиг (известны только по инципиту)

587 Контрданс (*Дег* **57е#** *уот НеШеп Ко-Ьиг%)* **476**

603 Два контрданса О-ёиг и В-ёиг 607 (605а) Контрданс (*// Тпоп/о де11е Доп-пе)* **476**

609 Пять контрдансов 476

610 Контрданс *(ДезДИез таНаеизез)*

АпЬ. 107 (535Ь) Контрданс В-ёиг (фраг.)

сс) Немецкие танцы 509 Шесть танцев 475

536 Шесть танцев 567 Шесть танцев 571 Шесть танцев

586 Двенадцать танцев

600 Шесть танцев 476

602 Четыре танца 476

***й* Утеряны.**

е Один менуэт не завершен.

Г Авторство под вопросом.

8 Шестой менуэт — неполный.

указатель сочинении

605 Два танца[а] 476

606 Шесть лендлеров

611 Немецкий танец (О/е *Ьеуегег)* **дд) другие**

300 Гавот для оркестра В-ёиг[ь] 463 (448с) Две кадрили (менуэты с контрдансами) для оркестра

Ъ) Марши

— (41с) Марши для различных составов' 62 Марш к Кассации О-ёиг (вместе с Серенадой КУ 100/62а)

189 (167Ь) Марш О-ёиг (к Серенаде КУ 185/167а) 150

214 Марш С-ёиг

215 (213Ь) Марш О-ёиг (к Серенаде КУ 204/213а)

237 (189с) Марш О-ёиг (к Серенаде КУ237/189с) 150

248 Марш Р-ёиг (к Дивертисменту КУ 247)

249 Марш О-ёиг (к Хаффнер-серенаде КУ 250/2486) 153

290 (173Ь; 167 АВ) Марш О-ёиг (к Дивертисменту КУ 205/167А)

335 (320а) Два О-ёиг (к Серенаде КУ 320) 408 (383е)Трн марша (КУ408/1/383е С-ёиг; КУ 408/2/385а О-ёиг; КУ408/3/383е С-ёиг) 445 (320с) Марш О-ёиг

— (384Ь) Марш В-ёиг (фраг.)

544 Маленький марш О-ёиг (известен только по инципиту)

У. Концерты

1. *Концерты для одного или нескольких струнных, духовых или щипковых инструментов с оркестром* **а) для скрипки**

207 Концерт В-ёиг 142, 210, 213 211 Концерт О-ёиг 213

216 Концерт О-ёиг 213

218 Концерт О-ёиг 47, 213

219 Концерт А-ёиг 213 261 Адажио Е-ёиг (Р-ёиг)[11]

268 (365Ь; АпЬ. С 14.04) Концерт Ь.-ёиг' 213

269 (261а) Рондо В-ёиг[г]

271а (27 Н) Концерт О-ёиг* 154 373 Рондо С-ёиг

470 АпёаШе к Концерту А-ёиг[11] 388

а № 3 не принадлежит Моцарту (?).

Ь Возможно, часть из «Маленьких безделушек» КУАпЬ. 10 <299Ъ). с Утеряны.

6. **Вариант второй части для Концерта для скрипки с оркестром КУ 219. е Авторство Моцарта сомнительно.**

Г Вариант третьей части для Концерта для скрипки с оркестром КУ 207.

% Авторство Моцарта сомнительно.

Ь Утеряно.

b) для нескольких струнных инструментов (или скрипки и клавира)

190 (1ббЪ; 186 Е) СопсегСопе С-ёиг для двух скрипок, гобоя и виолончели 213 364 (3204) 8тГоша сопсейагйе для скрипки и альта с оркестром Е$-ёиг

АпЬ. 56 (3150 Концерт О-ёиг для клавира и скрипки (фраг.)

АпЬ. 104 (320е) ВтГоша сопсеПаШе А-ёиг для скрипки, альта и виолончели (фраг.)

471

с) для флейты (и арфы)

299 (297с) Концерт для флейты и арфы с оркестром С-ёиг 390

313 (285с) Концерт для флейты с оркестром О-ёиг 448

314 (2854) Концерт для флейты с оркестром О-ёиг[1]154, 448

315 (285е) Анданте для флейты и оркестра С-ёиг448

ё) для гобоя

- (271к) = 314 (2854) Концерт С-ёиг 154 293 (416Ги 416§) Концерт Р-ёиг (фраг.)

е) для кларнета (бассетгорна)

- (584Ь; 621Ь) Часть концерта для бассетгорна О-ёиг

(фраг.) 498

622 Концерт А-ёиг 31, 60, 390, 392, 497 1) для фагота

191 (186е) Концерт В-ёиг 213 §) для валторны

- (АпЬ. 97/98; 370Ь) Часть концерта Ев-ёиг (фраг.)

371 Рондо Ез-ёиг (фраг.)

412 и 514 (3866) Концерт О-ёиг[1] 390 417 Концерт Ея-ёиг 390 447 Концерт Ез-ёиг 315, 390 495 Концерт Ев-ёиг 390, 482 6) для трубы 47с Концерт[11]

0 для нескольких духовых инструментов АпЬ. 9 (297 В) *8т/отс сопсеЛаШе* **для флейты, гобоя, валторны и фагота[1]**

3

2. *Концерты для одного или нескольких клавиров с оркестром (с каденциями)*

а) для одного клавира

175 Концерт О-ёиг 142, 213, 270, 271, 285, 289, 298-302, 306, 310, 312, 496 238 Концерт В-ёиг 213, 267, 280, 286, 291, 301,302,310

246 Концерт С-ёиг *(ЬШ&ж-КотеЛ)* **156, 189, 213, 267, 286, 289-291, 310**

1 Переложение Концерта для гобоя с оркестром КУ 271 к.

***}* Оркестровка Рондо завершена Ф. К. Зюс-майером. к Утерян.**

1 Утеряна, известна из письма от 5 апреля 1778 г.

271 Концерт Ез-ёиг (*Зеипекотте-КопгеП)* **213, 267, 286, 291,302, 303-306, 310, 496 382 Рондо О-ёиг» 270, 271, 285, 289, 300 386 Рондо А-ёиг**

413 (387а) Концерт Е-ёиг 286, 291, 292, 303,310,311,315,393,460,461

414 (386а; 385р) Концерт А-с1иг 286, 291, 292, 296, 306, 310, 311, 314, 393,472

415 (3876) Концерт С-ёиг 271, 286, 291, 292,310-313,393,406

449 Концерт Ез-ёиг 285, 286, 292, 310-313, 315,387

450 Концерт В-ёиг285, 286, 303, 310, 311, 314-316, 319, 320, 387, 400, 505

451 Концерт О-ёиг 285, 286, 293, 310, 315, 317, 387,393,424, 448,505

453 Концерт О-ёиг 285, 286, 292, 303, 304, 310, 311, 314, 317, 320-322, 387, 448 456 Концерт В-ёиг 286,292,310,314,317,318 459 Концерт Е-ёиг 286, 293, 310, 314, 315, 387, 424-426, 438, 483

466 Концерт ё-то11278,286, 293, 310, 311, 313-315, 317, 322, 384, 425, 448, 456

467 Концерт С-ёиг 286, 293, 306, 310, 311, 314, 322,388

482 Концерт Ез-ёиг 286,293,310,315,322,335 488 Концерт А-ёиг 286, 293, 296, 310, 311, 315,320, 322,424, 425,448 491 Концерт с-шоИ 286, 293, 303, 310, 311, 314,315, 322

503 Концерт С-ёиг 286,293,310,314,322,482 537 Концерт О-ёиг («Коронационный») 68, 286, 293, 310, 322, 425, 482, 483, 497 595 Концерт В-ёиг 286, 293, 294, 303, 310, 315,449,497

624 (626а, ТеП I) Каденции к концертам АпЬ. 57 (537а) Часть Концерта О-ёиг (фраг.) АпЬ. 58 (488а) Часть Концерта О-ёиг (фраг.) АпЕ. 59 (466а; 459а) Часть Концерта С-ёиг (фраг.)

АпЬ. 60 (502а) Часть Концерта С-ёиг (фраг.) АпЬ. 61 (537Ь) Часть Концерта ё-то11 (фраг.) АпЬ. 62 (491а, ранее 537с) Часть Концерта Ез-ёиг (фраг.)

АпЬ. 63 (488Ь) Часть Концерта А-ёиг (фраг.) АпЬ. 64 (488с) Часть Концерта А-ёиг (фраг.) АпЬ. 65 (452с) Часть Концерта С-ёиг (фраг)

b) для двух клавиров

365 (316а) Концерт Ез-ёиг 55, 286, 291, 305,310

с) для трех (или **двух) клавиров**

242 Концерт Р-ёиг *(Ьодгоп-КопгеП)* **156, 189, 213, 280, 286, 289-291,310**

а Новый Финал для Концерта КУ 175.

Ь Вероятно вариант Финала для Концерта КУ 414/386а.

VI. Церковные сонаты

67 (41Ь) Соната Ез-ёиг

68 (411) Соната В-ёиг

69 (41к) Соната О-ёиг

144 (124а) Соната О-ёиг

145 (124Ь) Соната Е-ёиг

212 Соната В-ёиг

224 (241а) Соната Е-ёиг

225 (241Ь) Соната А-ёиг 241 Соната О-ёиг

244 Соната Е-ёиг

245 Соната О-ёиг 263 Соната С-ёиг 141 274 (2714) Соната О-ёиг 278 (271е) Соната С-ёиг 141

328 (317с) Соната С-ёиг

329 (317а) Соната С-ёиг 141 336 (3364) Соната С-ёиг 141

VII. Ансамблевая музыка для больших составов

1. ***Дивертисменты и серенады для 5—13 духовых инструментов***

166 (1594) Дивертисмент Ез-ёиг 147,203,299 186 (159Ь) Дивертисмент В-ёиг 147,203,299 188 (240Ь) Дивертисмент С-ёиг 147

213 Дивертисмент Е-ёиг 147, 203, 205, 206 240 Дивертисмент В-ёиг 147

252 (240a) Дивертисмент Ез-ёиг 147,204,205

253 Дивертисмент Е-ёиг 147 270 Дивертисмент В-ёиг 147

289 (271e) Дивертисмент Ез-ёиг[1] 203 361 (370a) Серенада для 13 инструментов *(СгапрагШа)* В-ёиг 206, 226, 316, 391, 423 375 Серенада Ез-ёиг 316, 422-424 — (384В) Начало АпёапГе в Ез-ёиг (фраг.) 388 (384a) Серенада с-то11206,316,422,424 АпЬ. 93 (440c; 484c) Аёафо для кларнета и трех бассетгорнов Е-ёиг (фраг.)

АпЬ. 94 (580a) Аёафо для кларнета и трех бассетгорнов Е-ёиг (фраг.)

АпЬ. 95 (440Ь; 484Ь) АПеˆго азза1 для двух кларнетов и трех бассетгорнов В-ёиг (фраг.) АпЬ. 96 (196п; 384с) А11е§го В-ёиг (фраг.)

2. *Дивертисменты для 5-7струнных и духовых инструментов*

205 (173a; 167 А) Дивертисмент О-ёиг 151, 189, 208

247 Дивертисмент Е-ёиг (*ЕЫе Ьодготзске ДаскШимк)* 153, 189, 208, 265 251 Дивертисмент О-ёиг 153,189, 208, 265 287 (271Ъ; 271Н) Дивертисмент В-ёиг *(Ду/еИе Ьодготзске ЫаскШшгк)* 153, 189, 208,211,212, 265,267 334 (320Ь) Дивертисмент О-ёиг 154,189, 208 411 (440a) Адажио для двух кларнетов и трех бассетгорнов В-ёиг

с Авторство вызывает сомнения.

указатель сочинении

522 «Музыкальная шутка» (*ОофпшИшп-Iеп-ЗехШ1*) 437—439, 448, 482 246Ь (320В) Дивертисмент П-биг (фраг.) 288 (246c) Дивертисмент Р-с1иг (фраг.)

Ап И. 108 (522a) Копбо из Дивертисмента Р-биг (фраг.)[a]

VIII. Камерная музыка

1. *Струнные квартеты и квинтеты (в т. ч. с духовыми)*

а) Струнные квинтеты

174 Квинтет В-биг 299

406 (516Ь) Квинтет с-то11 (переложение КУ 388) 424

515 Квинтет С-<1иг 482

516 Квинтет ё-шо11453, 482, 514 593 Квинтет П-биг 493

614 Квинтет Ев-биг 493 АпЬ. 79 (515c) Часть Квинтета а-шо11 (фраг.) АпЬ. 80 (514a) Часть Квинтета В-биг (фраг.) АпЬ. 81 (613a) Часть Квинтета В-биг (фраг.) АпЬ. 82 (613Ь)Часть Квинтета Ев-биг (фраг.) АпЬ. 83 (592Ь) Часть Квинтета О-биг (фраг.) АпЬ. 86 (516a) Часть Квинтета §-то11 (фраг.) АпЬ. 87 (515a) Часть Квинтета Р-биг *(фраг.)*

b) Квинтеты с духовыми

407 (386c) Квинтет для валторны и струнных Ек-биг 390

581 Квинтет для кларнета и струнных А-биг 390-392, 454

АпЬ. 88 (581а) Копбо квинтета для кларнета и струнных А-биг (фраг.)

АпЬ. 90 (580Ь) А11е§го квинтета для кларнета, бассетгорна и струнных Р-биг (фраг.) АпЬ. 91 (516с) А11е§го квинтета для кларнета и струнных В-биг (фраг.)

2. *Квартеты (струнные и с одним духовым инструментом)*

а) Струнные квартеты

80 **(730 Квартет О-биг 196, 197**

155 (134а) Квартет О-биг 427

156 (134Ь) Квартет О-биг 427

157 Квартет С-биг 427

158 Квартет Р-биг 427

159 Квартет В-биг 427

160 (159а) Квартет Ев-биг 427

168 Квартет Р-биг 299, 393, 427, 428

169 Квартет А-биг 299, 393, 427, 428

170 Квартет С-биг 299, 393, 427, 428, 445

171 Квартет Ез-биг 299, 393, 427, 428

172 Квартет В-биг 299, 393,427, 428

173 Квартет б-то11 299, 393, 427, 428 387 Квартет О-биг 64, 313, 428-431, 522 421 (417Ь) Квартет б-то11 64, 208, 313, 428-431,498-501

428 (421**Ь) Квартет Ев-биг 64, 313, 428-431**

а Возможно, вариант финала «Музыкальной шутки» КУ 522.

458 Квартет В-биг *(да&д-ОиаНеИ)* **64, 313,**

408, 428-431

464 Квартет А-биг 64, 313, 428—431

465 Квартет С-биг 64, 313, 428—431

499 Квартет О-биг («Хоффмайстер-квар-тет») 393, 482

575 Квартет О-биг («1-й Прусский квартет») 408,453

589 Квартет В-биг («2-й Прусский квартет») 408,453

590 Квартет Р-биг («3-Й Прусский квартет») 408, 453, 498-01, 521

АпЬ. 68 (589а) Часть Квартета (Копбо) В-биг (фраг.)

АпЬ. 70 (626Ь/29) Абафо квартета (фраг.)

АпЬ. 71 (458Ь) Часть Квартета В-биг (фраг.)[b] АпЬ. 72 (464а) Часть Квартета А-биг (фраг.)[c] АпЬ. 73 (589Ь) Часть Квартета Р-биг (фраг.)[a] АпЬ. 74 (587а) Часть Квартета 8-тоП (фраг.)

АпЬ. 75 (458а) Менуэт для Квартета В-биг (фраг.)'

АпЬ. 76 (417с) Фуга б-то11 (фраг.)

АпЬ. 77 (405а) Фуга С-биг (фраг.)

АпЬ. 84 (4176; 626Ь/30) Часть Квартета е-то11 (фраг.)

АпЬ. 85 (587а) Часть Квартета ё-то11 (фраг.)

Ь) Квартеты с духовым инструментом

285 Квартет для флейты и струнных О-биг

— (285а) Квартет для флейты и струнных О-биг

298 Квартет для флейты и струнных А-биг 393, 440

370 (368Ь) Квартет для гобоя и струнных Р-биг

АпЬ. 171 (285Ь) Квартет для флейты и струнных С-биг

3. *Дуэты и трио для струнных и духовых*

а) Дуэты

292 (196с) Соната для фагота и виолончели В-биг з

423 Дуэт для скрипки и альта О-биг

424 Дуэт для скрипки и альта В-биг

443 (3851; 4046) Фуга из Трио-сонаты О-биг (фраг.)

487 (496а) Двенадцать дуэтов для валторн'

394

b) Трио

АпЬ. 11Ь (41(>) Серенада для двух скрипок и баса®

Ь Возможно, вариант финала Квартета КУ 589. с Возможно, вариант финала Квартета КУ 464.

и Возможно, вариант финала Квартета КУ 590. е Возможно, вариант менуэта Квартета КУ 589.

Г Достоверно авторство только трех.

% Утеряна.

266 (2710 Адажио и менуэт В-биг для двух скрипок и баса

410 (4404; 4844) Адажио для двух бассет-горнов и фагота Р-биг АпЬ. 229 (4396) 25 пьес (5 Дивертисментов) для двух бассетгорнов (кларнетов) и фагота или для трех бассетгорнов

563 Дивертисмент для струнного трио Ев-биг 449, 450

АпЬ. 66 (562е) Часть струнного трио О-биг (фраг.)

4. *Квинтеты, квартеты и трио с клавиром или стеклянной гармоникой*

a) Клавирные квартеты

478 Квартет e-toH 335, 388, 393 493 Квартет Ев-биг 393, 394, 482

b) Квинтеты с клавиром или стеклянной гармоникой

452 Квинтет для клавира и духовых инструментов Ев-биг 285, 317, 391, 399 617 Адажио и рондо для стеклянной гармоники, флейты, гобоя, альта и виолончели 497, 564, 567, 568 АпЬ. 54 (452a) Вступление к Квинтету для клавира, гобоя, кларнета, бассетгорна и фагота (фраг.)

АпЬ. 92 (616a) Фантазия С-биг для стеклянной гармоники, флейты, гобоя, альта и виолончели (фраг.)

c) Клавирные трио[a]

10—15 Сонаты (В-биг, О-биг, А-биг, Е-биг, С-биг, В-биг) 93

254 Дивертисмент (Трио) В-биг 267 442 Трио б-шо11 (три незавершенных фраг.) 482,493

496 Трио О-биг 393, 482

498 Трио для клавира, кларнета и альта

Ев-биг *(КеуеЫаИ)* **394, 482**

502 Трио В-биг

542 Трио Е-биг

548 Трио С-биг

564 Трио О-биг

АпЬ. 51 (501a) Часть Трио В-биг (фраг.) АпЬ. 52 (495a) Часть Трио О-биг (фраг.)

5. *Сонаты и вариации для клавира и скрипки* **a) Сонаты**

6 Соната С-биг 84, 87, 89, 281

7 Соната О-биг 84, 86, 90, 281, 396

8 Соната В-биг 84, 89, 281, 396

9 Соната О-биг 89, 90

26-31 Сонаты (Ев-биг, О-биг, С-биг, О-биг, Р-биг, В-биг) 93, 94, 396, 397 296 Соната С-биг 301 (293a) Соната О-биг 393

a Состав — клавир, скрипка и виолончель, если не указан другой.

302 (293Ь) Соната Ев-биг 393

303 (293c) Соната С-биг 393

304 (300c) Соната e-то11225, 393

305 (2934) Соната А-биг 393

306 (3001) Соната О-биг 393 372 А11е§го сонаты В-биг (фраг.)

376 (3744) Соната Р-биг

377 (374e) Соната Р-биг

378 (3174) Соната В-биг

379 (373a) Соната О-биг 467, 468

380 (3740 Соната Ев-биг

396 (3850 Адажио (Фантазия) с-шо11 (фраг.) 424

402 (385e) Соната А-биг (фраг.)

403 (385c) Соната С-биг (фраг.)

404 (3854) Анданте и аллегретто С-биг 454 Соната В-биг 285, 387, 393, 466-467 481 Соната Ев-биг 335, 393

526 Соната А-биг 393, 411, 412, 454,482 547 Сонатина Р-биг

АпЬ. 47 (546a) Часть Сонаты О-биг (фраг.) АпЬ. 48 (480a; 385 Е) А11е§го сонаты А-биг (фраг.)

АпЬ. 50 (526a) Часть Сонаты А-биг (фраг.) Ь) Вариации

359 (374a) Двенадцать вариаций на тему французской песни *Ьа Вегуёге СёИтёпе*

360 (374Ь) Шесть вариаций на тему французской песни *Нё1ах,]'ш реЫи топ атаШ*

IX. Сочинения для клавира

1. *Для двух клавиров или для игры в четыре руки*

а) для двух клавиров

426 Фуга с-то11424

448 (375a) Соната О-биг 292

АпЬ. 42 (375Ь) Части сонаты (Огауе ипб

РгевГо) В-биг (фраг.)

АпЬ. 43 (375c) Часть сонаты (Копбо-финал?) В-биг (фраг.)

АпЬ. 44 (426a) А11е§го с-то11 (фраг.)

АпЬ. 45 (3756) Фуга О-биг (фраг.)

b) для одного клавира в четыре руки

196 Соната С-биг 93

357 (497a) Соната О-биг (фраг. А11е§го)

357 (500a) Вариации и кода О-биг (фраг.)[ь]

358 (186c) Соната В-биг

381 (123a) Соната О-биг 497 Соната Р-биг 482

501 Анданте с пятью вариациями О-биг 482 521 Соната С-биг 415, 482

2. *Сонаты, фантазии и рондо для клавира* а) сонаты

279 (1896) Соната С-биг 263, 281, 283

280 (189e) Соната Р-биг 263, 281, 283, 435, 436, 452

Ь Ранее (до К V) была объединены с сонатой КУ 357/497а в качестве второй части.

указатель сочинении

4. *Отдельные пьесы для клавира, стеклянной гармоники и механического органа* 1 (1e) Менуэт и трио О-ёиг 84

— (1a) Апс1ап1е С-диг 84, 87

— (1Ъ) А11е§го С-диг 84, 86

— (1с) А11е§го Р-<1иг 84, 85

— (1<1) Менуэт Р-с1иг 84, 87

281 (1891) Соната В-ёиг 263, 281, 283

282 (1898) Соната Ея-йиг 263, 281, 283

283 (189Ь) Соната С-с1иг 263, 281,283

284 (205Ь) Соната 0-с1иг *(Бйтк)* **263, 280, 281,283,393,444,445,466**

309 (284Ь) Соната С-с1иг 50, 225, 281, 283-285, 400, 458-460

310 (3000) Соната а-то11225, 281-283

311 (284с) Соната О-ёиг 281, 283, 284, 400, 454, 455, 458, 459

312 (1891; 5900) АБе&го сонаты §-то11 (фраг.)

330 (ЗООЬ) Соната С-ёиг 224, 281, 282, 399, 436, 454, 457, 458

331 (3001) Соната А-ёиг 224, 263, 281, 282, 444, 445

332 (ЗООк) Соната Р-ёиг 224, 281, 281, 451-454, 460

333 (315с) Соната В-с1иг (*Ыпгег)* **224, 282, 393, 398-400, 408, 436, 454, 457, 466**

457 Соната с-то11 45, 282, 284, 285, 454-456, 497

533 Аллегро и анданте Р-ёиг282,285,410,454 545 Соната С-0иг 282, 285, 461, 462, 521 570 Соната В-ёиг 282, 285, 453 576 Соната О-ёиг 282, 285, 408-411, 453, 513,521

АпЬ. 29 (590а) Часть Сонаты Р-ёиг (фраг.) АпЬ. 30 (590Ь) Часть Сонаты Р-ёиг (фраг.) АпЬ. 31 (569а) Часть Сонаты В-ёиг (фраг.) АпЬ. 135 (547а) Соната Р-с1иг“

АпЬ. 199 (334) Соната О-диг (известна только по инципиту)

АпЬ. 200 (33е) Соната В-ёиг (известна только по инципиту)

АпЬ. 201 (331) Соната С-ёиг (известна только по инципиту)

АпЬ. 202 (33в) Соната Р-с1иг (известна только по инципиту)

b) Фантазии

397 (385§) Фантазия с1-то11 (фраг.) 471 475 Фантазия с-то1145,282,284,285,388,497 АпЬ. 32 (383Ъ; 383 С) Фантазия Г-то11 (фраг.)

с) рондо

— (2841) Рондоь 485 Рондо Б-йит 494 Рондо Р-ёиг 282, 285, 410 511 Рондо а-то11

3. *Вариации для клавира*

24 Восемь вариаций О-Оиг на тему голландской песни К. Э. Графа *Ьаа1 от МсНеп, ВаШгеген!* **279**

25 Семь вариаций Б-йиг на тему голландской песни *ШЧет уап Ыаззаи* **279—280**

а Использован финал Сонаты КУ 545. Авторство под вопросом.

Ь Утеряно, известно только по письму от 29 ноября 1777 г.

54 (АпЬ. 138а; 547а; 547Ь) Тема и пять вариаций Р-0иг для клавира'

179 (189а) Двенадцать вариаций С-ёиг на тему менуэта И. К. Фишера 47, 279

180 (173с) Шесть вариаций С-с1иг на тему ариозо ***Мю саго АВопе*** **из финала оперы А. Сальери** ***Ьарега сИ Уепеуа*** **(«Венецианская ярмарка»)**

264 (3154) Девять вариаций С-ёиг на тему Н. Дезеда ***1лзоп ВогтаИ*** **224, 280**

265 (ЗООе) Двенадцать вариаций С-с1иг на тему песни ***АН, юиз Втаце, Матап*** **224, 280**

352 (374с) Восемь вариаций Р-ёиг на тему хора ***ГИеи В'атоиг*** **из оперы А.-Э. 1ретри** ***Ьез Мапа%ез ВатпИез*** **(«Самнитские браки») 280**

353 (3001) Двенадцать вариаций Ез-ёиг на тему песни ***Ьа ЬеИе Ргащоке*** **224, 280**

354 (299а) Двенадцать вариаций Ез-ёиг на тему романса А.-Л. Бодрона ***Ье зшз ЫпВог*** **из «Севильского цирюльника» 280**

398 (416е) Шесть вариаций Р-4иг на тему арии ***ВаЬе 1и, Ботте*** **из оперы Дж. Паизи-елло** ***//Шзо/1 ттарпат*** **(«Мнимые философы») 271,280**

455 Десять вариаций С-ёиг на тему ариетты ***Спзег Витте! РбЬе1 тем!*** **из оперы К. В. Глюка** ***Б!е РИ%пте тп Мекка*** **(«Пилигримы из Мекки») 271, 279,280, 387,434,435 460 (454а) Вариации А-ёиг на тему** ***Соте ип 'а^пеИо*** **из оперы Дж. Сарти** ***РгаВие 1Ш-%апИ И 1еп,о %оВе*** **(«Двое ссорятся — третий радуется»)[11]387, 445-447 500 Двенадцать вариаций В-йиг 573 Девять вариаций О-Оиг на тему менуэта Дюпора О-Оиг'**

613 Восемь вариаций Р-ёиг на тему песни ***Ем*** **ИФй А/** ***Ваз кеггНскзГе Бт$*** **из зингшпи-ля Б. Э. Шака или Ф. К. Герля** ***Бег Витте Саг!пег*** **(«Глупый садовник») 279, 446 АпЬ. 38 (3834; 383с) Тема вариаций С-ёиг для органа** или **клавира АпЬ. 206 (21а) Вариации А-ёиг (известны только по инципиту) з**

с Шестая вариация неполная. Сочинение является переработкой финала сонаты КУ 547. б В моцартовском автографе сохранились только тема и две вариации.

Подлинность остальных шести вызывает сомнения, е В собственноручном указателе Моцарта упоминается лишь о шести вариациях, вопрос с авторством остальных трех не ясен.

ел

50

1 (10 Менуэт С-биг 84

2 Менуэт Р-биг 84, 87

3 А11е$го В-с1иг 84, 87

4 Менуэт Р-биг 84, 87

5 Менуэт Р-с1иг 84, 87

— (9а; 5а) АИеˆго С-биг 82, 84, 281

— (9Ь; 5Ь) Апбап1е В-с1иг 84

— (15а—1588) Лондонская тетрадь эскизов 91,92, 111,281,464

— (32а) Сарпсс'Г 92

— (33В) Пьеса Р-биг

— (АпЬ. 11Ь; 41е) Фугаь

— (АпЬ. 11Ь; 410 Четырехголосная фугас

— (72а) АПеˆго С-с1иг (фраг.)

— (73тт) Тема фуги О-биг (фраг.)

94 (73Ь) Менуэт О-биг

153 (3750 Фуга Ез-биг (фраг.)

154 (375к) Фуга ё-то11 (фраг.)

— (284а) = 395 (300§) Четыре прелюдии (Капприччи) С-биг 469

— (315а; 315§) Восемь менуэтов с трио

355 (594а; 576Ь) Менуэт (фраг.)

356 (617а) Адажио С-биг для стеклянной гармоники 497, 567, 568

394 (383а) Прелюдия (Фантазия) и фуга С-биг 407, 468-470

399 (3850 Сюита С-с1иг (фраг.) 407

400 (372а) А11е§го В-биг (фраг.)

401 (375е) Фуга ё-то11 (фраг.)

— (453а) Маленький траурный марш с-то11 292

540 Адажио Ь-то11 574 Жига С-биг

594 Адажио и аллегро для механического органа Г-то11497, 565, 566 608 Аллегро и анданте (Фантазия) для механического органа Г-то11497, 565—567 616 Анданте для маленького механического органа Р-с1иг 497, 565

— (626а; АпЬ. С 15.11) Модулирующая прелюдия 469

АпЬ. 33 и АпЬ. 40 (383Ь) Фуга Р-биг (фраг.) АпЬ. 34 (385Ь) Аёа§ю с1-то11 (фраг.)

АпЬ. 34 (576а) Менуэт О-биг (фраг.)

АпЬ. 35 (593а) Абаёю для механического органа (1-тоП (фраг.)

АпЬ. 37 (590с) Рондо Р-биг (фраг.)

X. Аранжировки, дополнения, переложения и копии чужих сочинений

1. *Аранжировки сочинений Г. Ф. Генделя*

566 *Аси ипд ОаШИеа* **, пастораль в двух актах 407, 498**

572 *Меззгаз* **, оратория в трех частях 407,498**

а Утеряны, известны из указателя Леопольда и письма Констанцы от 2 марта 1799 г.

Ь Утеряна, с Утеряна.

591 ***А1ехапдефз1,*** **кантата в двух частях 407,498**

592 ***СасШеподе*** **407, 498**

2. ***Переработки сочинений различных авторов***

а) Концерты-пастиччо д ля клавира с оркестром на основе отдельных частей клавирных сонат

37, 39—40 Концерты (Р-биг, В-биг, О-биг, О-биг) 285, 287, 288, 297, 396

b) Клавирные концерты на основе сонат И. К. Баха

107 (21Ь) Три концерта 285,287,288,297,396

3. ***Прочие переработки, дополнения, переложения и копии***

17 (АпЬ. 223а; АпЬ. С 11.02) Симфония В-биг Леопольда Моцарта

18 (АпЬ. А 51) Симфония Е$-биг Карла Фридриха Абеля

44 (73и) Антифон ***аЪа\И еоз*** **Иоганна Штадльмайера**

61 (АпЬ. 290а; АпЬ. С 23.07) Соната для клавира и скрипки Германа Фридриха Раупаха 64 Менуэт для оркестра О-биг Леопольда Моцарта (?)

91 (1861) Купе О-биг Карла Георга Ройтера-мл. 144, 477

93 (АпЬ. А 22) Псалом ***Ое Рго/ипди с1атаУ1*** **Карла Георга Ройтера-мл. 144, 477 98 (АпЬ. 223Ь; АпЬ. С 11.04) Симфония Р-биг неустановленного автора**

104 (61е) Переложение шести менуэтов для оркестра Михаэля Гайдна

105 (610 Шесть менуэтов для оркестра Михаэля Гайдна

115 (1660) М1ж>а ЬгеУ18 С-биг Леопольда Моцарта (?)

116 (90а) М|88а ЪгеИз Р-биг Леопольда Моцарта

142 (1866; АпЬ. С 3.04) ***ТапШт Ег%о*** **Иоганна Цаха**

152 (210а) Канцонетта ***ШдеШе 1а са1та*** **— переработка сочинения Йозефа Мысли-вечека**

— (154а; АпЬ. А 61/62) Две маленькие фуги неустановленного автора 177 = 342 (АпЬ. С 3.09) Оффертерий ***Сол-уепепиг зеден(ез*** **Леопольда Моцарта 187 (АпЬ. С 17.12)**

Дивертисмент для духовых инструментов С-биг — переложение танцев Йозефа Штарцера и Кристофа Виллибальда Глюка, выполненное Леопольдом Моцартом 147 197 (АпЬ. 186е; АпЬ. С 3.05) ***ТапШт ег§о*** **Иоганна Цаха**

221 (93Ь; АпЬ. А 1) Купе С-биг Иоганна Эрнста Эберлина

227 (АпЬ. 284Ь; АпЬ. А 31) Канон ***О юипдег-зсНбп Ш СоПез Егде*** **Уильяма Бёрда**

233 (382(1) Канон *Ьеск т/г деп Агзск* **Венцеля Иоганна Трынки (Трнки)**

234 (382е) Канон Вег *дег Ши. т Зоттег е$ 1ск* **Венцеля Иоганна Трынки (Трнки)**

235 (АпЬ. 284е; АпЬ. С 10.17) Канон для клавира Карла Филиппа Эмануэля Баха

236 (5886) Андантино Ез-биг для клавира

— переложение арии *Мол* **и** *1игЬа1е* **из «Аль-цесты» Кристофа Виллибальда Глюка**

— (284е) Инструментовка Концерта для флейты Иоганна Баптиста Вендлинга 291 (АпЬ. А 52) Финал симфонии (фуга) ГЗ-биг Михаэля Гайдна (МИ 287)

— (293е) Девятнадцать вокальных каденций к трем ариям Иоганна Кристиана Баха

326 (АпЬ. А 4) Гимн /и *з1ит дедихИ Ооттиз* **Иоганна Эрнеста Эберлина**

327 (АпЬ. А 10) Гимн *Адогатиз 1е* **Квирино Гаспарини**

342-см. 177 (АпЬ. С 3.09)

— (404а) Шесть трехголосных прелюдий и фуг[а]

405 Пять фуг И. С. Баха (переложение для струнного квартета) 407, 408 444 (425а; АпЬ. А 53) Симфония О-биг Михаэля Гайдна[ь]

625 (592а) Инструментовка дуэта *Шп Ие-Ьез Ц^еШскеп* **Бенедикта Эмануэля Шака АпЬ. 22 (93а; АпЬ. А 23) Псалом** *МетеШо Оот'те* **Лш'В Карла Георга Ройтера-мл. 144, 477**

АпЬ. 109 (135а) Наброски к балету *Ье %е1ож (1е1 Зегафо* **— переработка музыки Йозефа Штарцера (?) 137, 203 АпЬ. 204 (АпЬ. 284к; АпЬ. С 25.01) Соната для клавира Антона Эберля с-тоП (?)**

АпЬ. 238 (АпЬ. 109[П]; АпЬ. А17) ЗТаЪаГ та1ег маркиза Эугенио Линьивилля

XI. Упражнения, учебные материалы

453Ь Тетрадь упражнений для Барбары Плойер 381

506а Тетрадь упражнений Томаса Эттвуда *(АПкооё-ЗШсИеп)* **381**

а Переложение для струнного трио шести фуг.

I, II, III — фуг из «Хорошо темперированного клавира» (I,

8; II, 14; II, 13); IV — фуги из Второй органной сонаты II; V — контрапункта VIII из «Искусства фуги» И. С. Баха. VI — переложение Фуги № 8 В. Ф. Баха. К фугам I, II, III и VI Моцарт сочинил собственные прелюдии. В качестве прелюдии к фуге IV Моцарт использовал Ьаг§о из той же Второй органной сонаты И. С. Баха, в качестве прелюдии к фуге V — часть из Третьей органной сонаты И. С. Баха.

Ь Моцарту принадлежит только вступление к первой части.

АпЬ. 78 (620Ь) Контрапунктические упражнения на с!еп сапШ5 Ягппв *Аск ОоП уот Шт-те / .дек дагет* **562, 563**

АпЬ. 1096 (73х) упражнения в форме канонов

XII. Некоторые приписываемые сочинения 16а (АпЬ. 220) Симфония а-то11 (т. н. *Одете)* **385**

55-60 (АпЬ. 209с-Ь; АпЬ. С 23.01-23.06)

Сонаты (Р-биг, С-биг, Р-биг, Ез-биг, с-то11, е-то11) для клавира и скрипки (т. н. «Романтиченские сонаты»)

92 (АпЬ. 186с; АпЬ. С 3.01) *Заке Ке$та*

149 (1256) Песня *Ше ОпфтШще ОеШззеп-кеИ* **Леопольда Моцарта**

150 (125е) Песня *Секете ЫеЬе* **Леопольда Моцарта**

151 (1250 Песня Г/с *2и/педепкеИ т тедп-§еп 31апде* **Леопольда Моцарта**

198 (158Ь; АпЬ. С 3.08) Оффертрий *ЗиЬ Шит ргаезШит*

226 (2846; АпЬ. С 10.02) Канон *О Зскпе-х1ет, 1гаи1 дет Атог тек!*

297Ь (АпЬ. 9; АпЬ. С 14.01) 8тГоша сопсег-1ап1е Ек-биг для гобоя, кларнета, валторны и фагота

311а (АпЬ. С 11.05) Увертюра В-биг

324 (АпЬ. 186а; АпЬ. С 3.02) Гимн *ЗаШз т-*
/тпогит

325 (АпЬ. 186Ь; АпЬ. С 3.03) Гимн *ЗапсШ Мапа*

340 (АпЬ. 1861; АпЬ. С 3.06) Купе 350 (АпЬ. 284 Г; АпЬ. С 8.48) *Ше%епкед* **(колыбельная песня)** *Зск1а/е, тет Рпщскеп* **Бернхардта Флиса**

498а (АпЬ. 136; АпЬ. С 25.04) А11е§го из Сонаты для клавира В-биг 510 Девять контрдансов — (528а; АпЬ. С 27.03) Фантазия для органа 274, 275

АпЬ. 6 (441Ь; АпЬ. С 9.03) Канон *Веут Агзск Шз Гтз/ег*

АпЬ. 205 (С 27.04) Романс для клавира Еь-биг АпЬ. 226 (196е; АпЬ. С 17.01) Дивертисмент Е8-биг 204

АпЬ. 227 (196 Г; АпЬ. С 17.02) Дивертисмент В-биг 204

АпЬ. 294а (АпЬ. С 14.05) Концерт для скрипки с оркестром Б-биг (*АдеШде)* **Мариуса Казацезюса**

XIII. Некоторые нереализованные планы
А1ехапдге е1 Кохапе **221** *Оето/ооше* **221, 539**
Ктзег Кидо1/ уоп НаЬ$Ьиг%, **героический зингшпиль 227**
МижаНзске кпдск **(трактат) 379**
1П

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

А

Абель, Карл Фридрих 91,

128, 155,268,395,411 Аберт, Герман 8,9,12,29,30, 63, 89, 90, 92, 93, 95, 100, 102, 104,107,108,110,115,118,120,

373,377,382,383,389,395,396, 403,407,429,430,438,441,446, 451,468,471,472,475,476,485, 492,509,511,514,520,536,541, 553,555,556,560,568 Аберт, Анна Амалия 258,560 Абос, Джеронимо 130 Агуйари, Лукреция (прозв. Бастардина) 130, 230 Адамбергер, Иоганн Валентин 68, 74, 271, 344-347, 466, 505, 533

Адлер, Гвидо 20, 485 Адльгассер, Антон Каэтан 41, 100, 136, 140, 143, 155, 161, 167, 171,395 Адльгассер (Феземайр), Мария Анна 171 Айбль, Йозеф Хайнц 10 Алексеева, Ирина Сергеевна 431, 433 Алланбрук, Вай 399,452 Аллегри, Грегорио 130, 395 Альбертини, Джоаккино 363 Альбрехтсбергер, Иоганн Георг 426,427

Ангермюллер, Рудольф 11, 124, 126, 128, 247 Анджолини, Гаспаро 255, 325,365

Андрэ, издательство 292 Андрэ, Иоганн (Жан) 330, 564

Андрэ, Иоганн Антон 570, 576

Анна Амалия Прусская, 406 Анна Амалия, герцогиня, 327

Антон Клеменс, принц, 336 Антреттер, семья 149, 150—152, 155

Антреттер, Иуда Тадцей фон 149, 150

Антреттер, Мария Анна Елизавета 151

Анфосси, Паскуале 130,156, 217,243, 247, 249-251, 253, 328, 476, 520,533 Аполлони, Джованни Филиппо 365

Априле, Джузеппе 130, 231 Ариосто, Лудовико 526, 530

Арко (д'Арко), Иоганн Георг Антон, граф 43,152,155 Арко (д'Арко), Карл Йозеф, граф 43, 277, 278, 348, 482, 483

Арнольд, Игнац Эрнст Фердинанд Карл 27, 29, 541,546, 549

Арнонкур, Николаус 187, 236,419,517

Артариа, издательство 64, 68, 74, 283, 285, 291, 370, 393, 394, 427, 428, 430, 460, 467,510

Артариа, Паскуале 393 Артариа, Доменико и Иг-нацио 393

Артариа, Карло и Франческо 393
Асафьев, Борис Владимирович 20
Аспльмайер, Франц 426,427 Ауэрнхаммер, Йозефа Барбара 55,58,287,291,312,467 Ауэрсперг, Иоганн Адам, князь 258, 272, 335, 533 Аффлизио (Аффлиджо), Джузеппе 103, 104 Аччайолли, Филиппо 365

Б

Байер, Елена 48, 49, 432 Байрон, Джон Гордон 16, 18, 360
Бальони, Антонио 549 Банкль, Ганс 25, 26 Бараниус, Генриэтта 45, 46 Баризани, Зигмунд 31 Басси, Луиджи 372, 373 Бауэр, Вильгельм 10 Бауэр, Гюнтер Георг 31—33, 108, 109,431-434 Баумоль(Ваштю1), Вильям и Хильда 60, 64 Бах, Вильгельм Фридеман 268
Бах, Иоганн Кристиан 91, 93, 94, 99, 128- 130, 151,
155, 159, 200, 201, 217, 220,
229, 238, 239, 242, 244-247, 255, 258, 262, 268, 283, 285, 287-289, 297, 208, 301, 395-406, 408, 409, 470, 494, 507,512,514,515
Бах, Иоганн Себастьян 16, 58, 101, 114, 119, 158, 159, 184, 209, 261, 267, 268, 287, 297, 395, 396,406-411,442, 462, 468, 469, 485, 494, 517, 563, 566,589
Бах, Карл Филипп Эмануэль 82, 107, 159, 192, 268, 287, 288, 296, 302, 305, 395, 406, 494
Баха, сыновья 222 Бедини, Доменико 549 Бееке, (Бекке) Игнац фон 116, 286
Бём, Иоганн Генрих 156, 253, 338
Бенда, Георг (Иржи) 52,327, 395
Бенедикт XIV, папа 158, 166, 170, 174
Бенуччи, Франческо 46, 332,333,351,531,535 Бер, Йозеф 294 Берберов, Ростислав Николаевич 444 Бергер, Людвиг 270 Березин, Валерий Владимирович 204, 206, 207, 390 Березовский, Максим Со-зонтович 164
Бернакки, Антонио Мария 232
Бернаскони, Антония 126,
230, 231,238,239, 333 Бёрни, Чарльз 18, 95, 115, 116, 125, 130, 142, 229, 230, 264, 325, 326, 347 Бертати, Джованни 131, 332, 350, 360, 365, 366, 367, 368, 369, 374, 375, 376 Бертони, Фердинанд о (Гаспаро) 41, 131,395, 527 Берхтольд цу Зонненбург, Леопольд Алоиз Панталеон (Леопольаль) 108,109,110 Бесселер, Генрих 493 Бёттгер, Дирк 107, 114 Бетховен, Людвиг ван 17, 18, 20, 83,93, 114, 116,213, 228, 235, 274, 286, 295, 305,

309,315, 381,396, 428,449, 472, 475,485, 487,491,502, 534, 560, 566 Бетховен, Карл 20 Билер, Мария 288, 289 Битгер, Кристоф 377 Бобровский, Виктор Петрович 303, 451, 453, 454 Бодрон, Антуан—Лоран 280 Боккаччо, Джованни 526, 530

Боккерини, Луиджи 426 Бомарше, Пьер Огюстен Карон де 334, 335, 356— 358,389

Бондини, Катерина 45 Бондини, Паскуале 336 Бонно, Джузеппе 217, 324 Бордони (Хассе), Фаустина 50

Борн, Игнац Эдлер фон 68-70, 74, 77

Брайловский, Михаил Моисеевич 453

Браунберенс, Фолькмар 11, 67, 68, 70, 71, 74-76, 388, 389,406,407,483 Браунхофер, Мария Анна 171

Брейткопф и Гертель, издательство 8, 10, 29, 34, 75, 276, 282, 292,441,510, 570, 572-574

Брейткопф, Иоганн Готт-лоб Иммануил 196, 197, 209, 210, 287,

Бретцнер, Кристоф Фридрих 330, 331, 338-343, 347, 564

Брилльман, Альфред 385, 386,463,465,470, 471 Бриттен, Бенджамин 199 Бросс, Шарль де 125 Брунетти, Антонио 41,152, 153, 155,467,468 Буллингер, Франц Йозеф Иоганн Непомук (аббат) 37, 38, 155, 156, 171 Буссани, Джакомо Франческо, 131, 332, 535 Бьянки, Франческо 350,367, 388

Бьянки, Марианна 127 Бэлза, Игорь Федорович 20 Бэр Карл, 11,19,64,148,150, 151,154,208

Бэррингтон, Дейнс 100,120, 121

Бюкен, Эрнст 485

В

Вагензайль, Георг Кристоф 82, 84, 89, 90, 127, 142, 287, 297, 298,395,514 Вагнер, Рихард 114, 228, 259, 339, 344, 524, 589 Вагнер, Ги 68, 71, 73, 74 Вайдман, Йозеф 328 Вайзер, Игнац Антон 100, 154

Вайнман, Александр 10 Вайсхаупт, Адам 69 Валентин (Шепйп), Эрих 83 Вальдерзее, Пауль фон 10 Вальдштетген, Марта Элизабет баронесса, 66, 272 Вальзегг цу Штуппах Франц Антон, граф 570— 572, 574,586

Вальтер, Иоганн Игнац 344 Вальтер, Габриэль Антон 264 Ваньхаль, Иоганн Баптист 44, 199,426,514,516 Вареско, Джамбаттиста 145, 225, 333,334

Вебер, Бернхард Ансельм 451

Вебер, Карл Мария фон 414,491

Вебер, Фридолин 49, 54 Вебер, Цецилия 54, 55 Вендлинг, Доротея 220, 356,538

Вендлинг, Иоганн Баптист 223

Вендлинг, Элизабет Аугуста (Лизль) 538
Вераци, Маттео 244, 245 Вернер (\Уегпег), Эндрю 26 Вивальди, Антонио 17,114, 119, 209, 261,296, 385,494 Вигналл, Хэррисон Джеймс 128, 240, 272
Визева, Теодор де 9, 104, 139, 283,288, 289, 395, 484, 485
Виктория, принцесса 89 Виланд, Кристоф Мартин 124, 481,553,554 Вильгельм V Оранский 98 Вильнев, Луиза 535 Вильчек, Иоганн, граф 127, 128
Винтер, Пауль 424 Винчи, Леонардо 243 Витт, Франц Ксавер 184 Волек, Томислав 377, 547 Вольтер (Аруэ, Франсуа-Мари), 39, 338, 350
Вольф, Кристоф 290—292, 562, 571, 575, 576, 581, 585, 586
Враницкий, Пауль 73, 481, 553, 554, 564

Г

Габриелли, Катерина 233 Габриели-Блекманн, Роза [220]
Гайдн, Франц Йозеф 18, 35, 64, 73, 142, 144, 150, 159, 166, 170, 175, 181, 185, 193, 197, 199, 200-202, 211, 213, 222, 287, 298, 299, 365, 388, 390, 395,400,414, 426-431, 433, 439, 444,458,475, 485-487,491,497, 507,510-516, 518,523,565,581 Гайдн, Михаэль 34, 41, 100, 133,136,140,143,144,146,150, 161,167,171,181,183,193,197, 222,267,268,298,395,407,477, 511,512,518,584 Гайдн (Липп), Мария Магдалена 171
Галуппи, Бальдассаре 105, 130,131,145,159,347,359,395 Ганслик, Эдуард 524 Гаспарини, Квирино 230,395 Гаспарини, Франческо 243 Гассман Флориан, 43, 105, 106, 130, 131, 217, 324, 329, 426, 427,480,514 Гатти, Луиджи 41 Гаццанига, Джузеппе 131, 365, 366, 374, 375, 440 Геблер, Тобиас Филипп фон 67, 68, 156, 347, 555 Гегель, Георг Вильгельм Фридрих 378 Гедзи, Пьер Леоне 17 Геммингер-Хорнберг, Отто Генрих фон, барон, 68 Генаст, Антон, 29 Гендель, Георг Фридрих, 91, 114, 119, 121, 129, 184, 209, 243, 261, 267, 268, 395, 396, 406, 407, 485, 494, 498, 571, 584,585 Георг III 128
Гервер (Кальман) Лариса Львовна, 13, 165, 399, 400, 433, 434, 436, 453, 455, 457, 522
Гердер, Иоганн Готфрид 69 Герль, Барбара 45 Герль, Франц Ксавер 279,
446,480,553,556
Гёте, Иоганн Вольфганг 18, 37, 69, 122, 123, 125, 199, 224, 338, 341, 349, 383, 388, 503, 504, 514, 548, 552, 557 Гиглинг, Франц 10, 147, 385, 391
Гизеке, Карл Людвиг 24, 553 Гийар, Николя—Франсуа 344 Гин, Андрэ-Луи де, герцог 113, 119, 381,447, 501 Гировец,

Адальберт 426 Глинка, Михаил Иванович 537
Глюк, Кристоф Виллибальд 61,62, 104, 111, 112, 126, 127, 130, 131, 147, 159, 200, 217, 222, 231, 237, 242, 244, 247, 254, 255, 271, 279, 280, 324, 325, 328- 331, 333, 339, 340,
344,365,370,387,396,406,414, 420,434,474,490,507,567 Голицын, Дмитрий Михайлович, князь 43,63, 267, 391 Гольдин, Даниэла 527 Гольдони, Карло 104, 105, 130, 247, 248, 347, 359, 360, 364, 365, 374, 527 Готлиб, Анна 45 Гофман, Эрнест Теодор Амадей 360, 373, 525 Гофмансталь, Гуго фон 524 Гоцци, Карло 553, 554 Грассалкович, Антон, князь, 430
Грааф, Кристиан Эрнст, 279 Граф, Фридрих Хартман, 438, 448, 449, 450, 453 Гретри, Андрэ-Эрнест—Модест 156,259,280,328,395 1римм, Фридрих Мельхиор фон, барон, 89, 114, 117, 118, 121,221,263,265,415,416 Гуардазони, Доменико 360, 372, 384, 479, 547 Гульельми, Пьетро Алессандро 130, 131, 145, 217, 247, 328,350
Гуммель, Иоганн Непомук 30, 286, 381,465,510,516
Д
да Винчи, Леонардо 589 Дании, Франческа Доротея 220
Да Понте, Лоренцо 23, 67, 250, 332-337, 351, 357, 358, 360, 362, 363, 365-370, 374-377, 478, 479, 520, 525-530, 536, 537, 571
Дайтерс, Герман Клеменс Отто 104
Даль Прато, Винченцо 234, 256
Дальберг, Вольфганг Хери-берт фон, барон 61 Дальхауз, Карл 487, 490 Дальхов, Йоганнес 11,19—21 Данше, Антуан, 253 Дауэр, Иоганн Эрнст 344 Дворжак, Антонин 199 де Амичис, Анна 230, 231, 233, 235, 245, 246, 257, 345 Де Гамерра, Джованни 216, 244, 245, 254 де Жан 439
деСад,Донасьен-Альфонс-Франсуа, маркиз, 378 Дезед, Никола 224, 280 Дейм фон Стржитеж, Йозеф Непомук Франц граф де Паула (псевдоним Йозеф Мюллер) 497, 564, 565, 566 Дель Бене (Габриэли) Франческа Адриана (прозв. Феррарезе), 357, 478, 525, 533, 535 Деммлер, Иоганн Михаэль 280, 290
Деннерляйн, Ганс 283 Дент, Эдвард 83, 555 Дидро, Дени 378 Дис, Альберт Кристоф 18, 166, 170
Диттерсдорф, Карл Дит-терс фон 44, 134, 287, 349, 426, 451,480,514 Дойч, Отто Эрих 10, 11, 19, 24, 25, 135, 139, 150, 347, 415,451,505,519, 531,570 Долее, Иоганн Фридрих 442 д'Ордонес, Карло 426, 427 Дуда, Гюнтер 11, 19, 20, 21 Дуков, Евгений Викторович 264, 268
Дулькен, Иоганн Даниэль 262
Дуранти, Джакопо 131 Дураццо, Джакомо, граф, 128, 325, 327, 332 Душек, семья, 62, 154, 437, 519, 547

Душек, Йозефа, 519 Дю Рулле, Мари Франсуа Луи Гран Леблан 344 Дюпрей, Шарль Альберт 266,415

Дюрниц, Таддеус фон, барон 280, 283

Е

Екатерина II330, 529

Ж

Жакин, Эмилиан Готфрид фон 394,415, 439,441,442, 476, 539

Жакин, Франциска фон 394, 415

Жакин, семья 394, 439, 441 Женомм, Виктория 286, 291,302, 303, 305,306

З

Зайнсхайм, Максимилиан Клемен Йозеф Мария, граф, 219

Зайфрид, Игнац Риттер фон 566

Заслав, Нил 142, 146, 150, 187, 190, 192, 193, 194, 209, 213, 218, 220, 273, 295, 299, 325, 386,413,418, 464,465, 504, 505, 506,511,519-521 Зеау, Йозеф Антон, граф 218,219

Зеауер, Бэда 138, 145, 146 Зенн, Вальтер 136, 138, 139, 181,

Зибер, Жан—Жорж 393 Зиверс, Герд 10 Зигмунд, Йозеф 115 Зигмунд-Шульце, Вальтер 493

Зигмунтовский,154 Зонненфельс, Йозеф фон 69, 329

Зульцер, Иоганн Георг 295, 504

Зюсмайер, Франц Ксавер 24, 25, 36, 381,385,449,471, 573-586

И

Изен, Клифф 10, 287, 395 Иосиф II23, 39,45,61-63, 69, 72,74, 75, 100, 103, 112, 144, 161, 175, 186, 214, 215, 269-272, 292, 323, 327-339, 345, 347-349, 369, 370,422,451,466, 474,475, 478-481, 492, 525, 526, 529, 537

Ирвинг, Джон 288

й

Йоммелли, Никколо 130, 131,215, 220, 231,237,242, 249, 255, 256, 258, 406

ОО

50

Кавальери, Катарина 23, 45, 53, 344, 345, 356, 466, 505

Казанова, Джакомо 103 Кайзер, Маргарет 45 Калло, Жак 369 Кальвези, Винченцо 535 Кальдара, Антонио 158,323, 324, 524

Кальдерон де ла Барка, Педро 360

Кальцабиджи, Раньеро 53, 126, 130, 222, 244, 245, 344, 360, 365, 405

Камбини, Джузеппе Мария Джоаккино 146, 439, 440 Кампра, Андрэ 225, 253 Каннабих, Иоганн Кристиан 45, 52, 60, 112, 134, 220-222, 225, 260, 265, 283, 287, 290, 395, 414, 426 Каннабих, Роза 45, 60, 112, 225, 276, 283, 284, 286, 290, 381,458,460

Кант, Иммануил, 224, 378, 379, 489

Карамзин, Николай Михайлович 125 Карл VI 39, 158, 323,524 Карл Теодор, курфюрст 61, 70, 220, 225, 226, 255, 260,

279,327,402,414, 484 Каролина фон Нассау-Вайльбург 98 Карс, Адам 390 Кассель, Иоганн Томас 34, 154

Касти, Джованни Баттиста 76, 332, 333, 335, 350, 351, 370, 371,440, 528, 529, 557 Кауниц-Ритберг, Венцель Антон, князь 26, 104, 127, 128, 272, 325,327 Кванц, Иоганн Иоахим 107 Келлер, Ханс 452 Келли, Майкл (Уильям) 32, 44, 279

Кернер, Готтфрид 503 Кёрнер, Дитер 11,19, 20, 21 Кёхель, Людвиг фон 10, 82, 137, 139, 144, 148, 282, 385, 386, 387, 424,484, 485 Кешкемети, Иштван 306 Кински, семья 127, 128 Кириллина, Лариса Валентиновна 18, 255, 258, 295,296, 305, 309, 339,415, 416,449,487, 502

Киркендэйл (КнкешШе), Урсула 158

Кирнбергер Иоганн Филипп, 562

Кирхгесснер, Марианна 497, 567, 568 Клемент XII, папа 71 Клементи, Муцио 63, 223, 269, 270, 275, 276, 279, 286, 381,518

Клайв, Питер 45, 97, 115, 116, 215, 232, 283, 291, 292, 347, 389, 391, 415, 479, 480, 481

Клингер, Фридрих Максимилиан 199 Клоссет, Николаус 26 Кляйн, Антон фон 227, 389 Кнеплер, Георг 120,218, 224 Кобенцль, Иоганн Филипп, граф 75 Кобург—Заальфельд, Фридрих Иоасия, князь 476 Кожелух, Леопольд 23, 44, 287,292,426,506,510,514,515 Колальто, Томас Винчигу-эрра, граф 128 Коллоредо, Иероним Йозеф Франц де Паула 38—44, 101, 128, 133, 134, 138, 143-145, 147, 151, 155, 157, 160, 172, 175, 176, 195, 217, 218, 225, 231,261

Колла, Джузеппе 395 Колманн, Август Фридрих Кристоф 296

Кольб, Франц Ксавер 152, 154,211

Кольтеллини, Марко 104, 130, 244, 245

Конен, Валентина Джозе-фовна 453, 516 Конрад, Ульрих 74, 147, 188, 218, 219, 225, 280, 285, 315,400,413,451,452, 463, 470, 471,473,486,496 Консоли, Томмазо 145 Корелли, Арканджело 209 Корнель, Тома 360, 364 Котек (Хотек), Иоганн Рудольф, граф 475 Кох, Генрих Кристоф 302, 504

Кохем, Мартин фон 369 Крамер (Кгагпег), Курт 526 Кремер (Кгаешег), Уве 31, 64

Кречмар, Август Фердинанд Герман 242, 513
Кристофори, Бартоломео 262 Кролль, Герхард 327, 330 Кроммер (Крамарж), Франц (Франтишек) 426 Кунау, Иоганн 118, 119 Кунце, Штефан 95,98, 100, 236, 239, 240, 245, 247-249, 346, 358-360, 376,403,510, 518,523, 538,548, 552,560 Курт, Эрнст 165 Куссетш, Джованни Баттиста 152
Кухарж, Иоганн Баптист 359,414
Кьеркегор, Сёрен 360 Кюнг, Ганс 158, 184, 185, 186, 187
Кюстер, Конрад 85, 90, 95, 474
Л
Ланге (Вебер), Алоизия 34, 35, 45, 46, 49, 50-55, 59, 113, 115,217,222, 231,233, 270, 271, 289, 290, 328, 389, 402, 405, 406, 440, 470, 504, 533, 538, 539
Ланге, Йозеф 35,36,52,53,68 Лангенмантель, Якоб Алоиз Карл фон 267, 431 Ландовска, Ванда 261, 263, 305
Ларош, Герман Августович 8, 105
ЛаРю, Жан 514 Латилла, Гаэтано 431 Лаудон, Гидеон, барон 565 Ле Гран, Клод 395 Ле Пик, Карло де 531 Лебедев, Сергей Николаевич 170, 581,583 Левашев, Евгений Михайлович 164
Левайн, Роберт 306, 311, 315, 581ˆ
Легро, Йозеф 417, 418, 419, 440
Лёйтгеб, Йозеф 36, 60, 194, 195, 389, 390, 392, 482 Леман, Норберт 274 Лео, Леонардо 243 Леопольд II 23, 59, 75, 76, 144,214, 226, 336, 479, 481, 483, 492, 524, 553 Лерт, Эрнст 525 Лессинг, Готфрид Эфраим 224, 326, 338
Либескинд, Август Якоб 553 Линк, Доротея 528
указатель имен
Линли, Томас 115 Липпман (Црртапп), Фридрих 307
Лихновский, Карл, князь 75, 272
Лобес, Эдуард Гульденер фон 25
Лобковиц, Йозеф, князь 272, 407
Лодрон, Антония Мария, графиня 43, 152, 153, 156, 189, 208, 287, 289, 437 Лодрон Мария Алоизия и Мария Йозефа 155, 156, 287,289
Лодрон, Эрнест Йозеф Не-помук, граф 152 Локателли, Пьетро Антонио 130, 209 Лолли, Антонио 154 Лоренц, Михаэль 291 Лоренци, Джамбаттиста 131,332, 365
Луккези, Андреа 156, 395 Людовик XV 122, 128 Лютцов, Антония, графиня 145, 152, 156, 189, 290 Ляйзер, Иоганн Петер 372

м

Майо, Франческо ди 130,220 Майсснер, Йозеф Николаус

150, 171,231,232 Макиавелли, Никколо 361 МакВай, Саймон 129 МакКлаймондс (МсС1у-топск), Мэрит 542 Максимилиан I 323 Максимилиан III Иосиф, курфюрст 85, 126, 167, 218, 219, 225

Максимилиан Франц, эрцгерцог 144, 145, 161, 577 Мандини, Стефано 351 Манна, Дженнаро 130 Манцуоли, Джованни 91,97, 128, 130,229

Мария Луиза, великая герцогиня 479

Мария Терезия 71, 122, 144, 157, 161, 214, 216, 264, 284, 323, 325, 336 Маринелли, Карл 369, 480, 554, 556, 564 Мариус, Жан 262 Маркс, Адольф Бернгард 581

Мария-Антуанетта 330 Маркези, Антонио 505

Маркетги-Фантоцци, Мария 545, 549

Мармонтель, Жан-Франсуа 224

Мартин, Филипп Якоб 272, 291

Мартин-и-Солер, Винсент 22, 334- 336, 352, 353, 360, 480, 528, 531,554 Мартини, Джованни Баттиста 42, 130, 136, 141, 160— 162, 164, 165, 167, 170, 177, 216, 268, 290, 395,401,414 Массен, Жан и Брижит 550 Маццола, Катерино 67, 332, 524, 539, 540, 543 Медерич, Иоганн 426, 427 Мейербер, Джакомо 414,491 Мелани, Алессандро 365 Месмер, Франц Антон 69, 214, 567

Месмер, Йозеф 75 Метастазио, Пьетро 18, 50, 95, 97, 98, 104, 112, 126, 130, 131, 144, 145, 197, 214-216, 232, 243, 244, 254, 255, 279, 289, 308, 325, 333, 350, 351, 367, 402, 479, 524, 527, 529, 538,539,540,543,545,546,549 Минготти, Регина 264 Михайлов, Александр Викторович 383

Мендельсон, Моисей 37 Мольер, Жан-Баттист 359, 360, 362-366, 368, 374, 376,

526,556

Монн, Матиас Георг 287 Монсиньи, Пьер Александр 329

Монца, Карло 131, 395 Мориц, Карл Филипп 383 Моцарт, Иоганн Томас Леопольд 284

Моцарт (Ниссен фон), Констанца 19, 22—25, 28—31, 36,45,46,48,52-59,61-63,65, 66, 75, 92, 135, 144, 161, 183, 184, 186, 233, 234, 253, 257, 262, 272, 284, 293, 331, 348, 382,387,388,428,430,441,442, 449,464,466,469,470,474,481, 483,492,535,538,560,562,564, 568-570,572-578,588 Моцарт Леопольд, 10, 16, 17, 23,27, 30,31,33, 34, 36-38,40-42,44, 46-56, 58, 59, 61-64, 66, 68, 70, 72, 74, 82, 83, 85- 87, 89, 90, 92-95, 98, 100, 102-104, 106-123,

125-130, 132-138, 140, 141, 143, 146, 147, 149-153, 155, 157-162, 165, 167, 171-173, 176, 184, 186, 190, 192, 194, 196, 197, 198, 202, 208, 209-211,215-224,226, 229-231, 235-238, 245,

246, 247, 254, 255, 257, 260-264, 266, 267, 269, 270-272, 276-279, 281, 283, 284, 287-290, 292, 297, 312, 324, 327, 329-335, 337, 339, 341,342, 344-346, 349, 370, 379, 380, 382, 384, 387, 388, 391, 400-402, 405-407, 409, 413, 414, 416-420, 422, 425, 429, 431, 432, 437, 438, 440-442, 447-449, 454, 462, 464-466, 471, 473, 474, 476, 477, 479, 483, 489, 495, 505, 507,519,545,569, 591 Моцарт, Мария Анна Текла 45-50, 54, 284,431-433,441 Моцарт (Берхтольд цу Зонненбург), Мария Анна (Наннерль) 16,30,33,34,37, 43,47,48,53,57,58,65,70,82, 83,85,87,89,92,93,105,107— 110,114,115,118,120,122,123,

469,474,477,526,535,537 Моцарт, Мария Анна Валь-бурга 33, 34, 37, 38, 47, 49-

52.63.120.122.126.140.148, 219, 224,262, 283,417,433 Моцарт, Карл Томас 46, 57, 184, 284, 387

Моцарт, Терезия Констанца 284

Моцарт, Франц Ксавер Вольфганг 24, 46, 57, 62; 114, 285,518

Моцарт, Франц Алоиз 47 Мошелес, Игнац 20, 21 Мюллер, Август Эберхард 471

Мюллер, Венцель 554—556 Мысливечек, Йозеф 130, 131, 164,217,223, 247, 395,

400,414, 426,494

н

Назайкинский, Евгений Владимирович 443 Наполеон Бонапарт 18

Нардини, Пьетро 115, 130 Науман, Иоганн Готтлиб 58,67, 142

Нетгл, Пауль 67, 550 Нимеч, Йозеф (патер При-митивус) 565

Нимечек, Франц Ксавер 18, 19, 25, 28,29,31,59,61, 62, 144, 183, 229, 274-276, 337, 338, 345, 359, 385, 408, 414, 505, 524, 538, 546, 549, 569-571,574

'Ннесен, Георг Николаус 12, 28,30,31,52,61,93,186, 382, 385,437,469,470,573,588 Новелло, Винсент и Мэри 20, 22, 52, 53, 61, 62, 161, 186, 233, 257, 428, 464, 465, 518, 535, 574, 589 Новерр, Жан-Жорж 225, 255

О

Олдман (ОИтап), Сэсил Бернард 229 Орель, Альфред 466 Орсини-Розенберг, Франц Ксавер Вольф 327, 329,

330, 332, 335, 479 Отексье, Филипп 73, 74

п

Павел Петрович, великий князь 269, 279, 329, 330, 331, 338
Паганини, Никколо 16 Паизиелло, Джованни 130, 131, 203, 216, 217, 243, 246, 255, 269-271, 280, 328, 332-334,350-355,368,387, 430,431,439,478, 531,545 Пайерль, Иоганн Непомук 442
Паломба, Антонио 130 Пальфи, Карл Иероним, граф 68, 127, 128 Парадиз, Мария Тереза фон 286, 292
Парадиз, Пьетро Доменико 395
Парини, Джузеппе 236 Паумгартен, Мария Йозефа, графиня 225, 226, 538 Перген, Иоганн Антон, граф 76
Перголези, Джованни Баттиста 17, 243
Петроселлини, Джузеппе 247, 248
Пеццль, Иоганн 11,64, 336, 349
Пешетти, Джованни Баттиста 395
Пирротта, Нино 361, 363, 365, 366
Пихлер, Каролина 35,36,519 Пихль, Вацлав 426 Пиччинни, Никколо 129— 131, 159,215,217, 220, 243, 248, 255, 256, 328, 366 Плат, Вольфганг 11,59,82, 89, 91, 92, 149, 151, 188, 567, 570,575
Плойер, Барбара 287, 292, 381,563
Порта, Джованни 158, 330, 363, 365
Поспелова, Римма Леонидовна 70, 581, 583 Прати, Алессио 255 Предьери, Лука Антонио 324 Преториус, Михаэль 149 Прокофьев, Сергей Сергеевич 83,119 Протопопов, Владимир Васильевич 303, 408, 522 Пухберг, Иоганн Михаэль фон 37, 64, 65, 158, 184, 381,408,449,482 Пушкин, Александр Сергеевич 21, 27, 360, 569, 589 Пьерро, Тереза 290

Р

Рааф, Антон 220, 225, 231, 232, 233, 256, 345, 347, 389, 402, 405,406, 470 Рамм, Фридрих 223 Рампе, Зигберт 262, 264,457 Расин, Жан 236, 549 Ратнер, Леонард 399, 434, 452, 487, 523
Раупах, Герман Фридрих 288, 395
Рауццини, Венанцио 170, 172, 229, 246, 301 Рафаэль Санти 369 Рахманинов, Сергей Васильевич 119, 305 Рёдер, Михаэль Томас 287, 297, 306
Реезер, Эдуард 89, 288,411, 466, 467
Рейхардт, Иоганн Фридрих 416,451
Рем, Вольфганг 11, 93, 145, 282, 285, 377, 394, 408, 493 Рети, Рудольф 452 Риман, Гуго 302 Рипель, Йозеф 309, 434

Рис, Фердинанд 18 Риттер, Вольфганг 11,19,26 Риттер, Георг Венцель 223 Рихтер, Георг Фридрих 63, 292,312

Рихтер, Франц Ксавер 426, 427

Роббинс Лэндон, Ховард К. 11,24,56, 58,64-66,76, 77, 184, 262, 270, 328, 336, 388, 390, 406, 428, 430, 431, 475, 479, 509,510,514, 545, 578 Робиниг, Георг Зигмунд 154, 208

Робиниг Луиза, 154 Робиниг, Мария Виктория 154

Робиниг фон Роттенфельд, семья 153, 154, 155 Розен, Чарльз 487 Розенберг, Рихард 408, 409, 436

Ройтер-младший, Иоганн Георг 128, 144, 324,477 Ронкалья, Франческо 220 Россини, Джоаккино 18, 20,21,228,371,491,495 Рохлиц, Иоганн Фридрих 60, 61, 143, 144, 183, 233, 253, 257, 258, 273, 274, 293, 354, 358, 366, 372, 381, 382, 428, 432, 437, 440, 442, 443, 446,481,525,529, 540, 541, 560, 567, 569, 570, 574 Рудольф, Иоганн Йозеф 221 Румбек, Мария Каролина 280

Руссо, Жан-Жак 39, 214, 224, 549

Руст (Русти), Джакомо, 41, 42

Саква, Константин Констан-тинович9,12,19,82,115,181,

указатель имен

283,377,446,475,556 Салерн, Йозеф Фердинанд Мария, барон 153, 265 Саллаба, Матиас фон 26 Саломон, Иоганн Петер 518 Сальери Антонио, 20—24, 27, 62, 66, 76, 106, 156, 158, 183, 217, 220, 255, 292, 301,302, 323,324, 328,329,

332-335, 337, 348, 350, 370, 371, 396,414, 440, 478, 479, 483, 509, 528, 557, 569 Саммартини, Джованни Баттиста 130, 215 Саннадзаро, Якопо 527 Сапорити, Тереза 45 Сарди-Буссани, Доротея 535 Сарти, Джузеппе, 350, 387, 445, 446, 533, 544, 545 Свитен, Готтфрид ван, барон 24, 65, 76, 77, 159, 183, 184, 267, 268, 272, 329, 406-408, 415,468,471,482,498,586 Сен—Фуа, Жорж де, граф 9, 104, 139, 283, 288, 289, 395,411,439, 484, 485 Силюнас, Видмантас Юр-гевич 361, 362, 373 Сирмен, Мадцалена Луиза 155

Скарлатти, Алессандро 243 Скарлатти, Джузеппе 130,395 Скарлатти, Доменико 114, 119, 261

Скультетти, Фердинанд фон 442

Смоллет, Тобайяс Джордж 125

Соломон, Майнард 34, 218, 221 Софокл, 378

Стамиц, Иоганн (Ян) 220, 287

Стамиц, Карл 190, 287 Стендаль 18, 28, 185 Стептоу, Эндрю 525,526,528 Стерн, Лоуренс 121, 124 Стораче, Анна Селина (Нэнси) 44, 45, 54, 332, 334, 351, 352, 355-357,370,533, 546 Стравинский, Игорь Федорович 199

Стриназакки, Регина 466— 467

Стэффорд, Уильям 11, 20, 26, 27, 29, 30, 32, 45, 46, 58, 59,61,62,66, 484, 541 Сэди, Стенли 143, 419, 520

т

Тайбер, Антон, 268 Тайбер, Маттеус 210 Тайбер, Тереза 222, 246, 271 Тайбер, Франц 346 Тайсон Алан, 11,95,100,139, 137, 140, 144, 190, 282, 312, 377, 385, 424, 428, 429, 437, 477,497,506,535,547,571

Тальявини, Луиджи Фер-динандо 230

Тартини, Джузеппе 155, 266, 297

Тахо-Годи, Аза Алибековна 19

Тези, Витгория 222,246,271 Телеман, Георг Филипп 494 Тендуччи, Джусто Ферди-нандо 128, 130, 229 Теннере, Давид 369 Террасой, Жан 67, 555 Тратгаер, Иоганн Томас фон 46,67,68,272,284, 387, 506 Тратгаер, Мария Тереза фон 45, 46, 284, 285 Тонарелли, Лоренцо 220 Тирсо де Молина 360-363, 365-367, 376 Торварт, Иоганн фон 54 Томашевский, Николай Борисович 361 Торичелла, Кристоф 393, 466,510

Траэтта, Томмазо 220, 237, 242, 244, 256, 325 Тритто, Джакомо 365 Трэг, Иоганн 393 Тун-Вальзассина, Франц фон, граф 128 Тун-Хоэнштайн, Франц Йозеф, граф 68 Тун-Хоэнштайн, Мария Вильгельмина, графиня 272 Тусвальднер, Антон 587

У

Улыбышев, Александр Дмитриевич 8, 12, 27, 105, 114, 117, 118,249, 259, 484 Ульфельд, Антон Корфиц фон, граф 127, 128 Умлауф, Игнац 328—331, 339, 348, 483

Ф

Фаринелли (собств. Броски), Карло 130, 229, 230, 232,305

Федосова, Элеонора Петровна 422

Феллерер, Карл Густав 141, 184

Фердинанд I 526 Фердинанд II 323 Фердинанд III 323 Фердинанд, эрцгерцог 161, 214,216

Фернандес, Доминик 9

Феррари, Джакомо Готиф-редо 430

Ферстер, Эмануэль Алоиз 426

Фиала, Йозеф 150, 156 Финта, Йозеф фон 442 Финшер, Людвиг 200, 426, 427,429, 478,486,493,510 Фирмиан, Карл Йозеф, граф 198,215,216, 262 Фирмиан, Франц Лактан-тиус, граф 40,

Фискьетти, Доменико 41, 42,140,143,145 Фишер, Иоганн Игнац Людвиг 41, 68, 220, 254, 342, 344-347, 539 Фишер, Иоганн Кристиан 47, 279

Фишер, Курт фон 279 Флорос, Константин 462, 463, 487, 488
Флотхауз, Мариус 287, 289, 294, 298, 302, 303, 313, 394, 424, 476
Фоглер, Георг Йозеф, аббат 221, 255, 290, 401, 402, 414, 448, 450, 452, 453 Форман, Милош 35,337,3% Форстер, Иоганн Георг Адам 70, 510
Фортунатов, Юрий Александрович 315, 319, 320 Фрайзингер, семейство 284 Фрайштедтлер, Франц Якоб 381,442
Франк, Йозеф 64, 276 Франклин, Бенджамин 567 Франц II 158
Франц, эрцгерцог 74, 76, 334, 495
Франц Иосиф, 127 Франц Стефан Лотарингский (император Франц 1)71 Фридеричи, Кристиан Эрнст 262
Фридрих II Великий 69, 327, 406
Фридрих Вильгельм II69,75 Фриман, Роберт 400 Фукс, Иоганн Йозеф 165, 323, 324, 408, 520 Фюрстенберг, Йозеф Мария Бенедикт 293, 424
Хагенауэр, Иоганн Лоренц 93, 95, 103, 108, 110, 117, 127, 129,287
Хагенауэр, Каэтан Руперт (о. Доминикус) 133, 135, 138, 161, 149
Хайбель, Софи 23, 30, 382, 469,573
Хайбель, Якоб 61 Хампель, Антон Йозеф 390 Ханзелль (НапзеН), Катлен Кузмик 244, 246, 301 Хантер (НшИег), Мэри 325 Харрах, семейство 127, 128 Хассе, Иоганн Адольф 50. 104, 112, 130, 131, 142, 172. 217,222,414
Хаффнер, Зигмунд 153. 208, 271
Хафенедер, Йозеф 150. 152, 267, 395
Хельмингер, Бернхард 587. 588
Хенслер, Карл Фридрих 78, 556
Херцог, Антон 570—572. 574, 575
Хесс, Эрнст 493 Хесслер, Иоганн Вильгельм 58, 286
Хиллер (Гиллер), Фердинанд 20, 21, 31, 371,465,495 Хильдесхаймер, Вольфганг 8, 9, 11, 35, 36, 37, 185, 186,204,235,493,494,525, 548
Хинтермайер, Эрнст 136,138 Хиртц, Дэниэл 253—255, 257, 325-327, 332, 348, 350, 351,360, 369,526,527 Хольцбауэр, Игнац Якоб 220, 221, 231, 255, 327, 338, 402
Хонауэр, Леонци 263, 288, 395
Хофдемель, Мария Магдалена 45
Хофдемель, Франц 65 Хофман, Леопольд 23, 142, 144, 476
Хоффмайстер, Франц Антон 393,410,411,427,439,510

Хюбнер, Бэда 137, 141, 142 Хюльмандель, Николас-Йозеф 395

ц

Цайль (Вальдбург-Цайль) Фердинанд Кристоф, граф 218,219

Цельтер, Карл Фридрих 383, 514, 548

Цигенхаген, Франц Генрих 77

Циглер, Фердинанд 434 Цинцендорф, Иоганн Карл, граф 265, 270, 332, 335, 347, 415,531,545

Цуккерман, Виктор Абрамович 443

ч

Чайковский. Петр Ильич 8. 114. 199.406 Чеккареллн. Франческо 155. Г2. Г8. 484 Челестини. Джованни 262 Чернnн. Иоганн Рудольф 145.152.155.4?'

Черная. Етена Степановна 12

Чигарева, Евгения Ивановна 12, 372, 453, 455 Чимароза, Доменико 23. 58.217,243,259, 334, 350 Чинья-Санти, Витторио Амадео 214,236 Чипранди, Эрколе 95 Чичерин, Георгий Васильевичˆ, 451,525

ш

Шабо, Элизабет Луиза, герцогиня 265, 279 Шад, Марта 47, 115 Шайе, Жак 67, 71, 550— 553, 555, 556

Шак, Бенедикт 279, 446, 480, 553, 556, 570 Шахтнер Иоганн Андреас, 38, 82, 108, 110, 120, 156, 157, 196, 329 Шварценберг, семья 407 Швейцер, Антон 327 Шедуэлл, Томас 363 Шекспир, Уильям 27, 295, 525, 589

Шеффер, Питер 35 Шиденхофен, Иоганн Баптист фон 109, 135, 136, 139, 140, 148, 150, 153, 154, 434 Шик, Маргарета Луиза 483 Шиканедер, Эмануэль 24, 27, 29-31, 60, 61, 75, 279, 335, 346, 446, 480, 481, 550, 553-557, 561, 564, 567, 577

Шикх, Иоганн 20 Шиллер, Фридрих 18, 116, 503, 504

Шиндлер, Антон 20, 560

Шинк, Иоганн Фрилрио 369,391

Шлеттерер, Розальба 411 Шлихтегролль, Фридрих Адольф Генрих фон 33, 38, 82,85, 144, 196, 384, 569, 574 Шоберт, Иоганн 89, 128, 287,288,395

Шпаур, Игнац Йозеф 70,138 Шпаур Фридрих Франц Йозеф фон, 138 Шпитцедер, Франц Антон 156,171

Шраттенбах, Сигизмунд Кристоф, граф 39. 133. 143. 144. 149. 160. Г1. 183. 19,?. 208. 584

Шредер. Фридрих Людвиг 330. 524

Шретер. Кристоф Готтлиб 262
Шретер. Иоганн Самуэль 287.31 1.395
Штадлер. Максимилиан, аббат 167, 449, 470, 493, 562, 570, 571,575-577,581, 585,586
Штадлер, Антон 31, 60, 73, 75, 390-392, 394, 442, 547, 571
Штадлеры Антон и Иоганн, 510
Штадльмайер, Иоганн 395 Штайн, Иоганн Андреас 47, 112, 115, 116, 263, 275, 280, 283, 290
Штайн, Мария Анна 116, 286
Штарцер, Йозеф 147, 159, 268, 323, 324, 328, 475 Штейнпресс, Борис Соломонович 19
Штепан, Йозеф Антонин 287
Штефани, Иоганн Готтлиб 328, 329, 330, 331, 339, 340, 341,342, 343, 348 Штолль, Антон 36, 184, 568
Штрак, Иоганн Килиан 422 Штраус, Иоганн 589 Штром, Рейхардт 307, 308 Шуберт, Франц Петер 83, 185,213
Шуди (Чуди), Буркат 93, 262
Шульц, Иоганн Абрахам Петер 295, 504 Шуриг, Артур 104

Эберлин, Иоганн Эрнст 136, 140, 167, 268, 395,514 Эйблер, Йозеф 381, 495, 577, 578, 579, 580, 582, 584
Эйнштейн, Альфред 10, 16,17,45,57,58,89,92,95, 106, 119, 120,126, 127, 131, 132,138,139,150,157-159, 165, 166, 170, 174-176, 188, 197-199, 206-209, 235, 247, 263, 264, 279, 282, 283, 287, 291, 294-296, 299, 300,311,312,315, 344, 350, 357, 367, 386, 392, 396, 398,399,403,406,411,423, 424, 439,447,448,450, 451, 457, 458, 467, 471-473, 485, 496, 506, 508, 509, 525, 549, 561,586
Эккард, Иоганн Готфрид 89, 288
Эккерман, Иоганн Петер 557
Энгель, Ганс 486 Эстергази, Карл Антон, граф 479
Эстергази, Иоганн Непо-мук, граф 63, 128, 272, 407
Эстергази, Николай, граф 68
Эстергази, Франц, граф 73
Эстергази, семья 200, 565 Эттвуд, Томас 381 Этторе (д'Этторе), Гульель-мо 235, 240, 241,242
Ямпольский, Израиль Маркович 264 Ян, Игнац 63, 567, 586 Ян, Отто 8-10, 31, 104, 341, 395,441,477,479,484, 553
15ВЫ 978-5-89817-261-9



Павел Валерьевич Луцкер, Ирина Петровна Сусидко МОЦАРТ И ЕГО ВРЕМЯ

Ответственный редактор **Н. Енукидзе** *Нотный редактор* **И. Никитина** *Нотная графика* **: О. Румянцева** *Корректор Л.* **Малова** *Верстка'.* **В. Кудряшова** *Дизайн'.* **А. Васин**

Подписано в печать 15.08.2008. Формат 70x100 '/|6.

Печать офсетная. Гарнитура МетлДопС. Бумага офсетная № 1. Печ. л. 39+1(вкл.). Тираж 1000 экз. Заказ 1125

Предпечатная подготовка издания осуществлена при участии ООО «Диалог»

Наши издания можно приобрести через сайт ннн.с1а $81са21.П1 или воспользовавшись услугами службы доставки «Арт-транзит».

Заявки направляйте по адресу:

123098, г. Москва-98, а/я 4 «Арт-транзит»

Тел./факс: (495) 690 39 37 Е-таИ: тГо@с1а®лса21.ги

Юридический адрес:

123056, г. Москва, ул. Б. Грузинская, д. 60, стр. 1 Издательский дом «Классика-ХХЬ

Отпечатано в ООО «Чебоксарская типография № 1» 428019, г. Чебоксары, пр-т Яковлева, 15



Семья Моцартов: Леопольд, Наннерль, Вольфганг (портреты П. А. Лоренцони?), Анна Мария (портрет М. Р. Хагенауэр-Бардуччи)

Дом на Гетрайдегассе, где родился Моцарт :

Л

картина XIXвека

современный вид >









Дом на площади Ганибалла, куда семья переехала в 1773 году:
л

современный вид
картина К. Хайда, XIX век >

Окрестности Шоттентор в Вене Дворцы знати, где выступал юный Моцарт:



V
дворец князей Харрах

< дворец князей Кински
современный вид >
V
картина Б. Белотто (1761)



Церковь шотландской (ирландской) о(

Вольфганг в возрасте 9 лет < в Лондоне (?)Портрет работы Й. ЦоффаниV Ария Уа да1/игог ропат. Лондон, 1765 Копия Леопольда Моцарта







Портрет И. К. Баха
работы Томаса Гейнсборо, 1776 >

Моцарт в Вероне. Портрет работы Саверио Далла Розы. 1770V



Экзаменационная работа Вольфганга при приеме в Болонскую филармоническую академию. Копия Леопольда Моцарта

Р К IN

АС

ОттЪш ,щ/1п^иИ)ргафпш 1иегш 1еДип{,ыБсчагет



I N |С Е Р 8

С V ЦКМ1 С I фГа Уши* йЫ, Ги|Гцис

т«|и1с1ст тмНЬс----*■

(*1к|пиН1ас РНУАНА, -иаштсге,

* й1геойспйк*, ТеЛашигУлм *гп* ГиЬ о МспГн Аош *г*

ааЛспреит *(шве.* Таив **1**К«иг Омсмкпис питана рго(сциспссч, Ьа1сс Расспссз, Лиа ргеПо оЬйцпаи» йоНти^.

Вопогиас сх поЩа КсГккпси с!н; Мепй-*

г»г*яг

;л САЕТ1Ш0ЦЕ

афиша.

Ьи« $(1огюГит сотрагеЙ^отеп, асгатсп »п пошит с1есшс ргораИ. НшсеЙ

АЕ АСЛПЕМ1АЕ сх шпацош ,&

м«*еиг*уоˆит рп

АсаЛсгтае ГХс •?! л*

& птспса рстспт «пеус ГиЫспри', аоЛпцис ОиГейи*

во»С. Адш

Свидетельство о приеме Вольфганга в Болонскую академию <

Падре Дж. Б. Мартини

Портрет работы неизвестного автора

Г7-



РНУЫ1ЛГ

Рп|Ьер5. '

_1_3_1_Ы



Аз*

»1||

Площадь перед Архиепископ
архиепископским Иероним Коллоредо
дворцом в Зальцбурге: Портрет работы
Ф. К. Кёнига
Л *картина неизвестного Ок. 1773*
автора XVIII века
V ***современный вид***

Кузина Анна Мария Текла Моцарт. Анонимный карандашный портрет

<

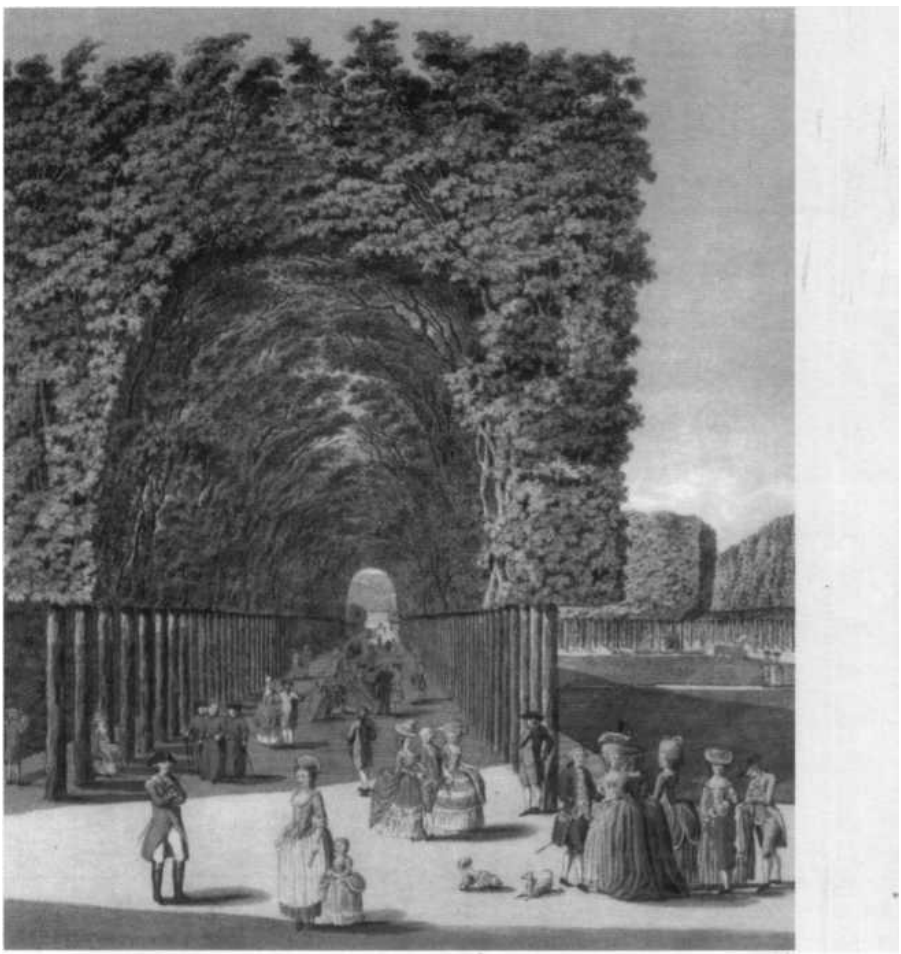
Констанца Моцарт. Литография по анонимной миниатюре >

Алоизия Ланге Анонимный портрет V

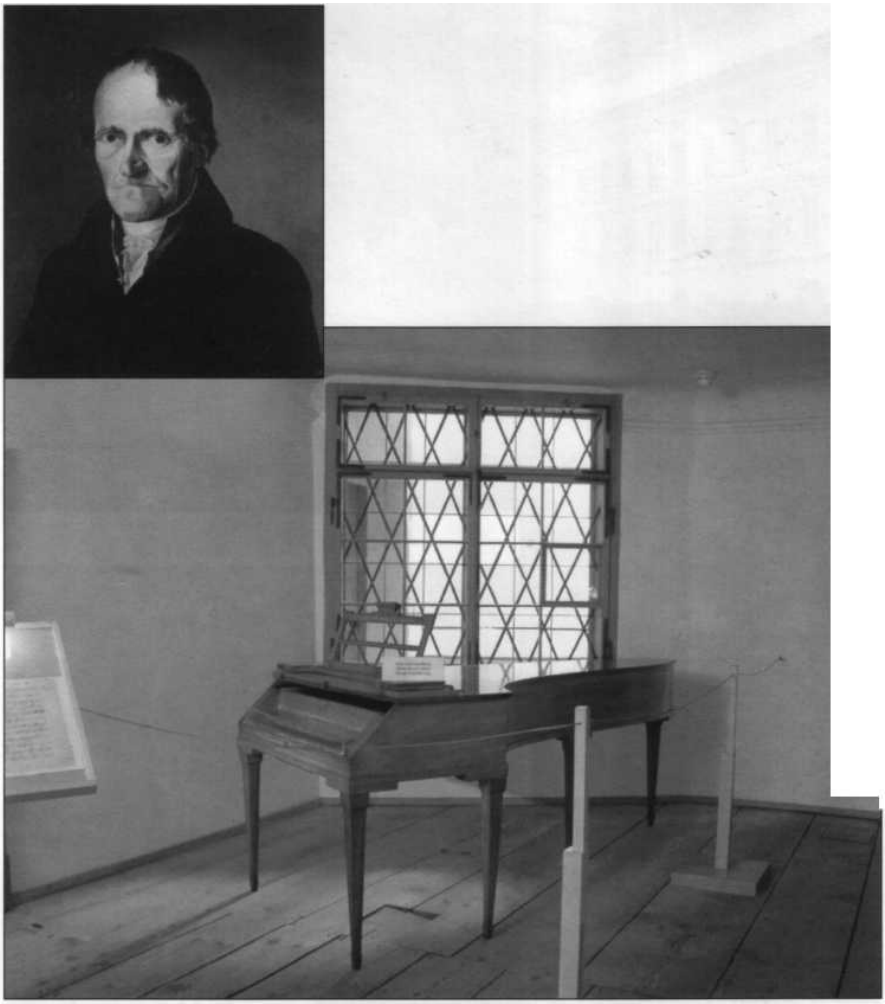
Сценка прощания Вольфганга с кузиной на мишени для стрельбы из духового ружья (в центре). Копия 1985 года по описанию в Л *письме Моцарта*



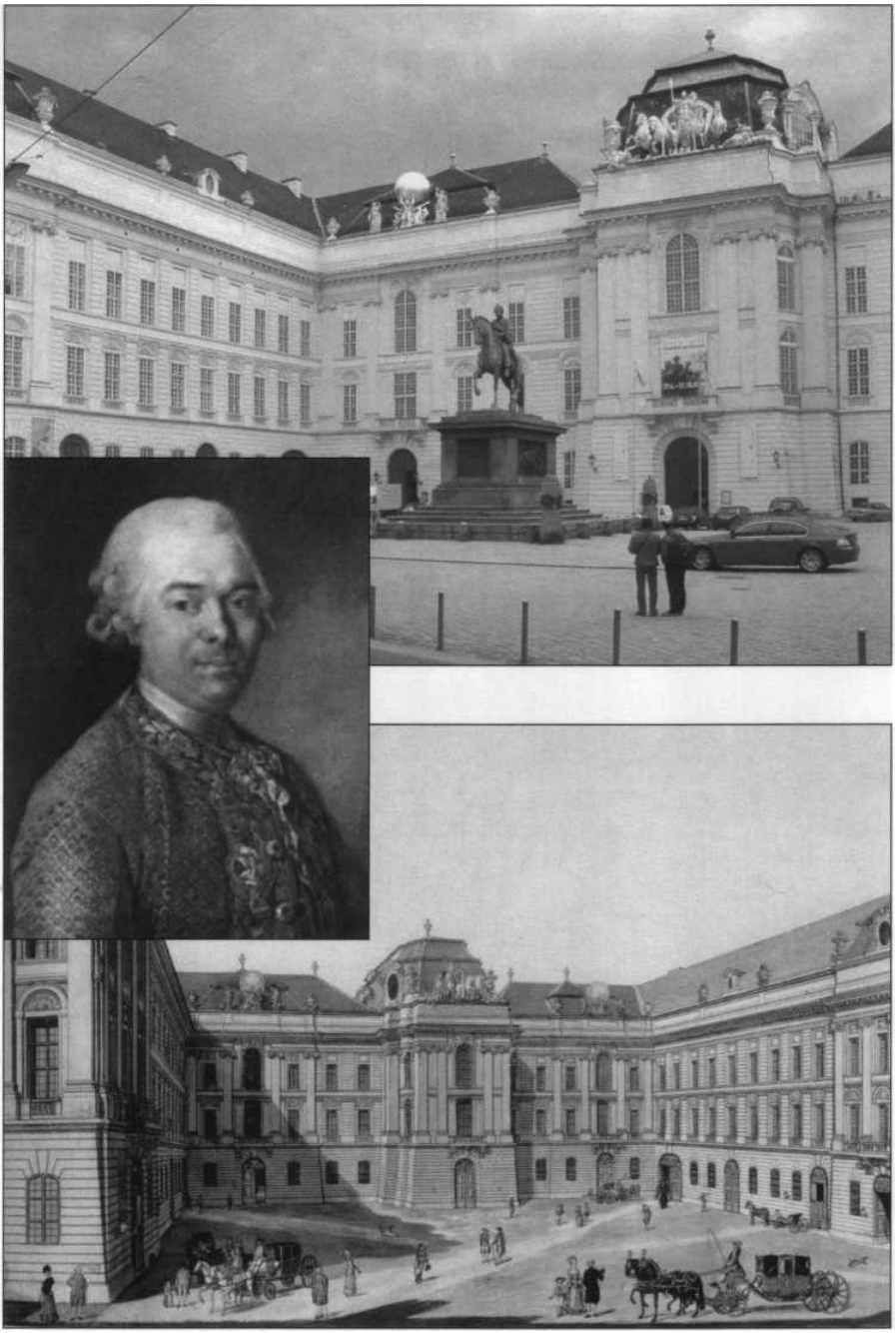
Павильон в парке Аугартен, где Моцарт выступал в 1782 году:
Л *современный вид*
V *гравюра XVIII века*



V *Антон Вальтер — венский мастер, изготовитель моцартовского фортепиано Портрет работы неизвестного автора*



^ *Вальтеровское пианофорте Моцарта в доме на Гетрайдегассе*



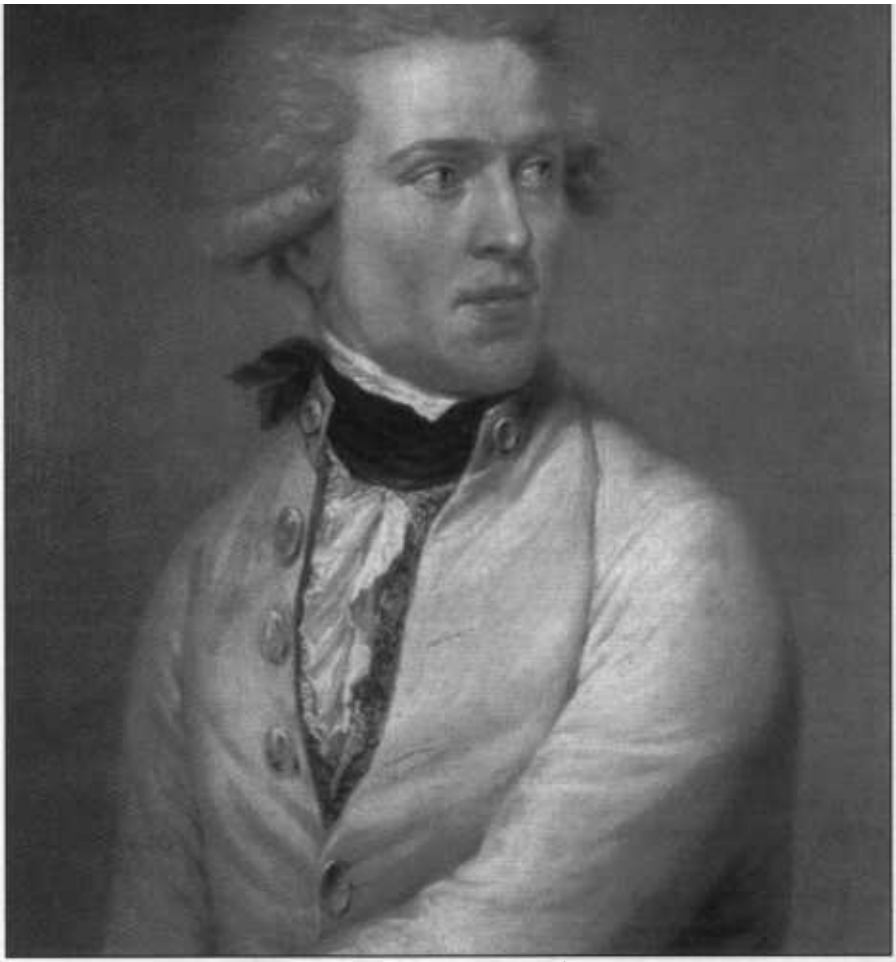
Придворная библиотека, где проходили музыкальные вечера барона ван Свитена. Современный вид (вверху),

Готтфрид ван Свитен. гравюра К Шютца 1780года (внизУ)

Портрет работы В. Клаверо

<

Йозеф Ланге. Автопортрет Ок. 1780



Антонио Сальери. Портрет работы Й. В. Мелера >



Площадь Св. Михаила, где в XVIII веке находился венский Бургтеатр:гравюра > начала XIX векасовременный вид V







<

гравюра начала XIX века

4ЁШ
д
2Г,2;.,^-ь *Ь.ам*'
I
А
’<ЛсЛ |
Зи (а(|Уг1. ЖаИова! •
®ПЬ Ьп» Ю*шт* бея)*■ Изо 17л аифЗДц.
(Ии «гйитвО
в1п (импилгг еишГвш 1п »иг Япˆцвт.
вив* 1в »*Ш Фш« *вр»Вш«1Й«г в*|«П.
/ Сег Шя'щ 1(1 аш МЬ 7и&ь

Афиша первой постановки «Свадьбы Фигаро» (в центре), Лоренцо Да Понте (анонимный портрет — вверху справа), силуэты певцов — участников первой постановки «Фигаро» (вверху слева); Пьер Огюстен Карон де Бомарше (портрет Ж.-М. Натьеле Жёна; внизу справа); квартира Моцарта на Домгассе, 5, где он работал над «Свадьбой Фигаро« (внизу слева)

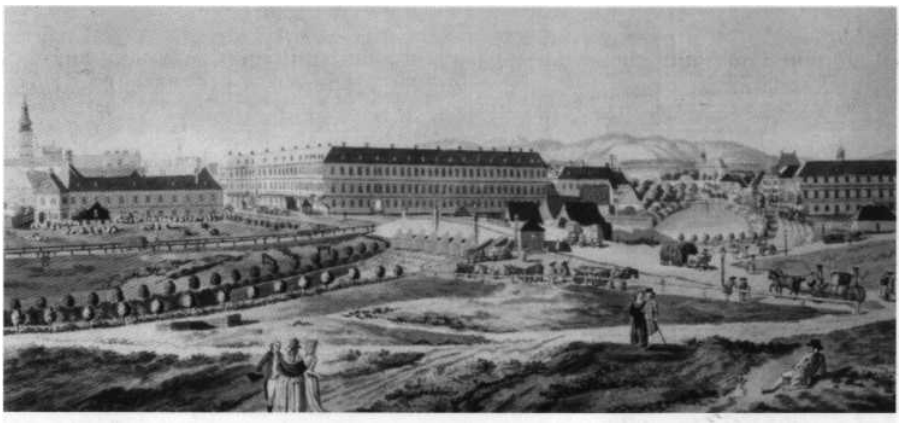


Заседание масонской ложи «Ко вновь коронованной надежде» с указанием ее членов Картина работы неизвестного автора

1. Иоганн Непомук Эстергази

2. Игнац Альберти

3. Карл Людвиг Гизеке
4. Кристиан Фридрих Вапплер
5. Людвиг Лербах
6. Фердинанд Харрах
7. Иоганн Эстергази (гроссмейстер)
8. Николаус Эстергази
9. Ниринг фон Лёвенфельс
10. Венцель Тобиас Эпштейн
11. патер Игнац Фабер
12. Иоганн Ламберт фон Ханотте
13. Эмануэль Шиканедер
14. Вольфганг Амадей Моцарт





л

Венское предместье Виден со зданием Фрайхауз, где располагался театр Шиканедера Гравюра XVIII века

<

Скульптурная Папагено-группа над входом в новое помещение театра Ауф дер Виден, в который труппа Шиканедера переехала в 1794 году

< Памятное паннос изображением Папагено* V *Домик в саду при Фрайхауз-на современном здании театре, где Моцарт — попреданию — писал «Волшебную



флейту»





А

***Автограф партитуры первой части РеквиемаОфициальная запись о смерти Моцарта* V**



Предполагаемое место погребения Моцарта на кладбище

81

. Магх >

моцарт и его время Сочинение музыки было для Моцарта радостью, игрой, душевным отдохновением. Контрасты света и тени, небесные воспарения духа и адские бездны он черпал не в своих личных переживаниях и жизненных событиях. Его вдохновение воспламеняли в первую очередь импульсы художественно-эстетические.

notes

1

начало 1775года, Мюнхен: серия из шести сонат (№ 1—6) — С-биг КУ279/189Й, Р-йиг 280/189е, В-биг 281/189Г, Ез-биг 282/189§, О-биг 283/1896, *Ъ-йиг* 284/2056;

• *октябрь—ноябрь 1777 года, Мангейм:* две сонаты (№ 7 и 8) — С-биг КУ309/2846 и О-Фдг КУ311/284с;

• *лето 1778 года, Париж:* (№ 9) а-то11 КУ310/3000;

• *1783 года, Вена или Зальцбург:* три сонаты (№ 10—12) — С-Оиг КУ33О/ЗООЬ, А-0иг 331/3001, Р-0иг КУ332/300к;

а Письмо от 23—25 октября 1777 г. — *Bпе/еОА* И. 5. 82.

Ь Клавирная пьеса **С-диг** № 20 КУ9а/5а, А11е$го **В-ёиг** № 24 КУ8, **А11е§го С-диг** № 46 КУ6

написаны в сонатной форме. Позднее КУ6 и КУ8 легли в основу Сонаты для клавира в сопровождении скрипки — о ней шла речь в главе, посвященной первым шагам Моцарта-композитора. Также были переработаны АпдапГе № 25 и Менуэт N° 26 КУ6. менуэты 0-<1иг№ 47 КУ7 и **Р-^иг №** 48 КУ6.

2

апрель—июль 1767 года, Зальцбург: четыре концерта-пастиччо КУ37 Р-биг, 39 В-биг, 40 Э-биг, 41 О-биг;

• *первая половина 1772 года, Зальцбург*: три концерта КУ 107 по сонатам И. К. Баха ор. 5;

• *декабрь 1773 года, Зальцбург:* КУ 175 О-биг, № 5; *начало 1782 года, Вена:* новый финал КУ382;

а Траттнер был крестным отцом также двух последних сыновей Моцарта — Иоганна Томас

Леопольда (18 октября — 15 ноября 1786 г.) и Франца Ксавера Вольфганга (1791—1844), его жена Мария Терезия была крестной дочери Моцартов Терезии Констанцы (27 декабря 1787-29 июня 1788 г.).

Ь *РШт IV., КеНт IV.* \ЪптоП // ЫМАIX, \^. 25, Вс1. 2. 8.

XVII.

с *КопгаА*. 8. 345.